توحيدًا للجهود واستقطابًا للكفاءات

لم نقل قط ، إننا جئنا بالبديل الذي فات غيرنا ، ولم نقل أبدًا ، « هل غادر الشعراء من متردمّ » ، وما فكّرنا في المراجعة وإعادة النظر إلاَّ رغبة منّا في الاستفادة من تجارب من سبقنا وتوحيدًا للجهود واستقطابا للكفاءات .

فقط ، نقول : إن زيتونة واحدة مثمرة دائمة العطاء في غابة الألف سنديانة هي الأَوْلى - عندنا - بالسقاية ودوام العناية ، لأن غايتنا الأهم هي أن تكون أعمالنا في مستوى إمكانياتنا وأن تكون هذه الإمكانيات جديرة بطموحاتنا المتأكّدة ، وفي مستوى الثقة الموضوعة فينا .

أجل ! كانت للوزارة ثلاث مجلات ثقافية : « الحياة الثقافية » ، « الشعر » ، « فنون » ، لم تبخل عليها بما تَيَسَّر من مال وجهد . وعندما تبيّن لنا أن مُجْمَل العَطاء لم يكن - غالبًا - في مستوى الأَخْذ ، كان من الضروري أن تُفكّر ، بَعْد طول استشارة ، في تَجْميع مَا تَبَعْثر من الإمكانيات وتَوْحيد ما استَوْجَبَ تَوْحيده من جُهود اسْتِقْطابًا للكفاءات ودَعْمًا للأَفْضل وخدمة للثقافة الحق .

أليس من الأَجْدَى أن تكون لنا مجلة ثقافية وفنية جامعة تَصْدر شهريا وبانتظام وبمستوى مُقْنع شَكْلاً ومضمونًا ؟

هذه السلسلة الجديدة من « الحياة الثقافية » هي تَجْربتنا - وتَجربتكم - الثقافية والفنّية المزمع خَوْضها من جديد بأكثر ما يمكن من الجَدْوى سَعْيًا مِنَّا - ومنكم - إلى تَرْسيخ الحُضُور التونسي في ميدان عزيز علَيْنا جميعًا : ميدان الثقافة التونسية والعربية والإنسانية .

بهذا المَعْنَى ، وانطلاقًا من عراقة هذا الحضُور التونسي الذي نريده مكثّفا ومُتوهّجًا ، تُواصِلُ « الحياة الثقافية » في ثوبها الجديد مسيرتها الطويلة التي بَدَأَتْها معكم وبفضلكم ومن أجلكم منذ 12 عَامًا بِغَيْر انقطاع .

لأنها منكم وإليكم : أَخْذًا وعطاءً ، ولأنّها باقية فيكم وبينكم مَا بقيتم : مشاركة ومؤازرة وتفاعلاً ، فإنها ستبْقَى ، كما بدأت ، وَفيّة لِحوَار سليم خلاّق لا ينقطع أبدًا وحريصة دومًا على المُتابعة والتّواصل . . .

ها هو العَدَد الجديد من « الحَيَاة الثقافية » ، كما أردناه لكم ، ولنا ، أن يكون : زَيْتُونَة مُثْمِرَة باسِقة جديرة بالسقاية وَدَوَام العناية نتفيّأ ظلها ونقتات من ثمارها ونُغذّيها بعصارة أفكارنا وجميل أحلامنا .

وسلامًا على سُقَاة الخَيْر والعطاء يوم يقْطفون ثَمَرَة أَيْنَعَت بِسَلام في أَرْض التّآلف والأَمَان .

رئيس التحرير

د. عبد القادر الجديدي

المؤسّسة البلدية

الهيكلة العمرانية الجديدة والتبعيّة في تونس خلال النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر



منظر عام لمدينة تونس في القرن السادس عشر

يرجع تاريخ التنظيم البلدي لمدينة تونس الى أكثر من قرن ، فقد تم منذ سنة 1858 تركيز أول مؤسسة بلدية تناسب حاجيات ومستوى عاصمة تاريخية كبرى مثل « الحاضرة » .

وكثيرا ما وقع تقديم وتحليل هذا التجديد في مجال التنظيم الاداري والمراقبة الاجتماعية للفضاء الحضري للعاصمة على أنه ارتقاء طبيعي بتماشى والحاجيات الجديدة لمدينة في تطور مستمر ومدعوة للتحول الى مركز قرار هام في إطار مشروع تعصيري شامل لكامل الإيالة التونسية[1] . لقد طغت تلك النظرة الأحادية في تحليل ذلك التحول بصفة منعت لفترة طويلة ابراز جوانب اخرى جوهرية منها ان تلك الظاهرة التحديثية لم تكن مستقلة عن المسار التاريخي العام الذي حدد تطور البلاد التونسية خلال القرن التاسع عشر والذي تجسم في بروز وتأكد المد الهيمني الأوروبي وبالتحديد الفرنسي على البلاد . فالمد الهيمني الأروبي كان متعدد الجوانب والمستويات وانعكس في مختلف مظاهر الحياة . فلم يقتصر على الجانب الأقتصادي والسياسي بل كانت له أبعاد حضارية منها بوادر التحول العمراني بالحاضرة التي عرفت قبل غيرها هيكلة جديدة أدت الى توزيع عمراني جديد تسرب تدريجيا الى بقية المدن الساحلية .

وهدفنا في هذا المقال هو محاولة وضع المؤسسة البلدية في مكانها التاريخي من خلال ابراز العلاقة بين ظروف نشأتها وأهم انشطتها قبل الحماية مع العوامل المحددة لاتجاهات التطور الجديد للعاصمة وأهم مظاهر ذلك

(1) ان المدرسة التاريخية الاستعمارية مجندة للدفاع عن هذا التمشي التحليلي «الايجابي» والذي بقي مؤثرا على بعض القراءات التاريخية في مرحلة ما بعد الاستعمار .

ـ انظر مثلا جان فالنسي ، «بلدية تونس في معرض ليوم 1914 .. ؛ بالفرنسية) .

التطور .

وفي هذا الاطار لابد من الاشارة الى الدراسات التي تناولت هذا الموضوع بتمشٍّ جديد يقطع مع القراءات القديمة ويطرح اشكاليات جديدة ومن بينها المعالجة الطريفة التي وردت في كتاب « تونس »[2] حيث تطرق مؤلفو الكتاب الى نشأة المؤسسة البلدية من خلال اشكالية الحداثة والأصالة التي عبرت عن نفسها من خلال تنامي الاتجاه التحديثي الاصلاحي في أوساط النخبة الحضرية التي بهرها الغرب فكانت المؤسسة البلدية رمزا لانتصار ذلك الاتجاه ولنهاية هيمنة العلماء المتمسكين بالماضي داخل مدينتهم . وبالرغم من أهمية تلك الجوانب فان طرح الاشكالية بهذا الشكل لا يمكن ان يعكس سوى جزء من الحقيقة .

وفي اعتقادي فان الاشكالية العامة التي تندرج ضمنها المؤسسة البلدية بالحاضرة تعبر عن نفسها من خلال وحدة وصراع عوامل الهيمنة الخارجية المتصاعدة مع عوامل التدهور الداخلي والمقاومة والتكيّف للمجتمع المحلي .

إن قرار احداث وتنظيم المؤسسة البلدية في تونس من قبل محمد باي في 3 أوت 1858 لم يكن منعزلا عن التدخلات والتأثيرات المتصاعدة للقناصل الأوروبيين في الحياة الداخلية للايالة وتأكد ذلك من خلال ما أورده عديد المؤرخين في هذا المنوضوع . فقد عرض علينا المؤرخ فرنسوا أرنولي رواية طريفة لها دلالتها رغم طابعها التبسيطي (3) ومفادها ان احداث المؤسسة البلدية وتعيين الجنرال حسين على رأسها كان نتيجة لمحاولة ترضية قنصل فرنسا ليون روش الذي غضب على الجنرال حسين وطالب بإقالته على اثر خلاف بسيط فتم تعيينه على رأس المجلس البلدي لابعاده عن القصر دون التخلي عنه تماما . كما يؤكد المؤرخ ارتور بلقرين من جهته ان تكوين المجلس البلدي كان نتيجة مباشرة لنصائح القنصل الفرنسي ليون روش نفسه[4] . ومثل هذا التأثير المباشر للقوى الخارجية امر يقبله المنطق إذا اعتبرنا ان كل الاصلاحات ذات الطابع الاصلاحي والتحديثي سواء في عهد احمد باي أو في المراحل اللاحقة كانت متأثرة

(2) بينوس جميلة وجلال عبد الكافي : «تونس» 1985 (بالفرنسية) .

(3) فرنسوا ارنولي : « تطور مدينة تونس في النصف الثاني من القرن التاسع عشر » المؤتمر المائوي للجمعيات العلمية . باريس 1975 (بالفرنسية)

(4) ارتور بلقرين : « التاريخ المصور لتونس وضواحيها » تونس 1955 . ص 114



(1837-1855) ...
... du palais du Bardo

المشير أحمد باشا باي (1855 ـ 1837)

بصفة مباشرة أو غير مباشرة بتعاظم دور قناصل الدول الأوروبية في تونس .

كما لا ننسى انّ توقيت ذلك الاجراء جاء في ظروف تسارع فيها نسق التحديثات والتنظيمات الاصلاحية بتشجيع من ممثلي القوى الأوروبية ؛ فليس من باب الصدف ان تكون تلك المبادرة قد توسطت تاريخيا اجراءين لهما دلالتهما : الاجراء الأول بتاريخ 1857 وهو الاعلان عن عهد الأمان والاجراء الثاني بتاريخ 1861 يتعلق بوضع أول دستور تونسي . وهذان الاجراءان اقترنا بصورة وثيقة بالاستراتيجيا الاوروبية في الايالة .

ومباشرة بعد اصدار القوانين المنظمة للعمل البلدي سارع الباي بتوجيه رسائل الى جميع قناصل الدول الأوروبية المقيمين بتونس يعلمهم فيها بالاجراء الجديد ، ولم يترددوا بدورهم في التعبير عن ابتهاجهم وتعاطفهم مع تلك المبادرة التي نعتوها « بالعصرية والضرورية »[5] .

(5) أرشيف الحكومة التونسية ، ملف 603 كرطون 55 . وثيقة 12 .

وبمناسبة تركيز المجلس البلدي وجه ليون روش تقريرا لوزارة الخارجية الفرنسية جاء فيه : « ... يبدو ان الأوامر الأخيرة قد حظيت بتعاطف السكان المحليين وافراد الجالية الأوروبية في نفس الوقت .... وهذه الأوامر تضع الأسس التي ستمكن الحكومة التونسية في مستقبل قريب من الاعتراف للأوروبيين بحق الملكية العقارية في الايالة ... »(6) وهذا الموقف له دلالته ، ذلك ان اهمية الاجراء في نظر القنصل الفرنسي تقاس منذ البداية بما يمكن ان يوفره من حظوظ إضافية لدعم الحضور الأوروبي بالبلاد مما يؤكد وجود النظرة الأوروبية التوظيفية تجاه المؤسسة البلدية منذ نشأتها . ولا يعني ذلك ان الاجراء الجديد اندرج ضمن مخطط مسبق وغير معلن يهدف الى بعث مؤسسة يمكن توظيفها مباشرة لخدمة مصالح اجنبية وانما التزامن بين النظام البلدي المستوحى من النظم الأوروبية والظرف المنعرج الذي شهدته الحاضرة في تطورها يدل على وجود أكثر من علاقة صدفة بين المؤسسة والظرف التاريخي ، وبالفعل فقد بدأت تظهر منذ ذلك التاريخ بوادر المنعطف في تطور مدينة تونس باتجاه تحويل تدريجي لمركز النشاط العمراني والاقتصادي الحضري الى مناطق المدينة السفلى وخارج أسوار المدينة حيث بدأت تنمو النواة الأولى لتونس «الجديدة» المتجهة نهائيا نحو أوربا .

وقد أكد المؤرخ ارنولي أنه « يجب اختيار سنة 1860 تاريخ بناء دار فرنسا كنقطة انطلاق لتطور مدينة تونس العصرية»(7) وفي نفس ذلك الظرف بدأت تونس تفتح نهائيا أبواب أسوارها ولم تعد المدينة المغلقة(8) . فاستجابة لطلب القنصل الفرنسي ليون روش والذي كان يعبر عن مصالح وآراء معظم القناصل الأوروبيين ، قرر الباي الابقاء على أهم ابواب المدينة مفتوحة ليلا لتسهيل تطور التبادل والعلاقات بين المدينتين . وأهمّ تلك الأبواب

(6) أرتور بلقرين : المصدر السابق ص 114 .

(7) فرنسوا ارنولي : المصدر السابق .

(8) أرشيف .. ملف 620 كرطون 56 . وثيقة 36 .



باب البحر (أواخر القرن التاسع عشر)

هو « باب البحر » الذي يفتح على الفضاء الجديد الموصل الى الميناء .

وتدعم ذلك الاجراء في السنة الموالية أي في سنة 1861 من قبل المجلس البلدي حيث تقرر فتح ابواب جديدة بصورة دائمة مثل « باب قرطاجنة » وفتح أبواب أخرى من الجانب الشرقي للسور الخارجي أي من جهة المدينة الجديدة . وتم تبرير ذلك الاجراء في مراسلة من قبل المجلس البلدي الى الوزير الأكبر جاء فيها بالخصوص : « أما بعد فالمعروض على جناب الوزارة المحروسة ان مما جال فيه نظر المجلس البلدي ، أنه حيث ظهرت المصلحة في فتح أبواب المدينة في الليل لما في ذلك من دوام التواصل بين السكان ، فما يزيد في تلك المصلحة ان تفتح أبواب اخرى في بعض الأماكن من سور المدينة كباب مثلا بين باب البحر وباب قرطاجنة وآخر بينه وبين باب الجزيرة ليسهل بذلك الجولان في الحاضرة وحيث لا مضرّة في ذلك فهو من المصالح البيّنة .... »(9) .

وهذا التطابق بين مطالب العناصر المعبرة عن مصالح القوى الأوروبية وجالياتها وبين اتجاهات المجلس البلدي يعكس على الأقل نوعا من الالتقاء الذي يجب البحث عن أسبابه وجذوره لا في مستوى قدرة وامكانية القناصل الأوروبيين على فرض اختياراتهم في ذلك الظرف فحسب بل وكذلك في العوامل الداخلية المرتبطة بالمجتمع المحلي وافرازاته الجديدة في مستوى السلطة والنخب . فتعيين اللواء حسين مثلا على رأس أهم مؤسسة عصرية في مدينة تونس لا يمكن اعتباره من باب الصدف خاصة اذا عرفنا الرجل واتجاهاته ، فهو يعتبر من أنصار المدرسة

(9) ملف 619 كرطون 56 وثيقة 25 .



اللواء حسين

الاصلاحية التي اقترنت باسم خير الدين باشا وهو ينتمي الى النخبة التحديثية . وقد تأكد لنا ذلك من خلال مواقفه وأعماله منها ما ورد في الوثيقة الموالية والتي ننشر أهم ما جاء فيها نظرا لدلالتها وهي نص رسالة وجهها الى الوزير الأكبر في سنة 1858 بعد تعيينه على رأس المؤسسة الجديدة) .

« . . . أيها الوزير السعيد ذا الرأي الرشيد . . . . فان عبدكم الداعي يتشرف باعراض معروض مجلس النظر في مصالح مدينة تونس المحروسة على مقامكم السامي . . . . ويرى نفسه سعيدا حيث شرفه الزمان وجعله في خدمة الساعين لأسباب العمران ولا يخفى على معلومكم أدام الله عزكم أن كل مملكة يتوقف عزّها وشرفها على جملة مصالح عامة وخاصة . فمن المصالح العامة عمران البلاد بالحرث والزرع والبناء وتمهيد المسالك وانشاء الجسور وتأمين الثغور وإقامة الجيش وتيسير أسباب المعارف والعلوم والمعاملات ، ومن المصالح الخصوصية ما يؤول الى أبّهة الملك كإنشاء القصور واتخاذ الحشم والمراكب وما أشبه ذلك وربما اجتمعت المصلحتان معا في أمر واحد وذلك كتعمير قاعدة البلاد وتنظيم شأنها وتسوية أمورها فان المصلحة العامة فيه هي اكساب اهلها واما المصلحة الخاصة فتكون قاعدة المملكة للملك هي بمنزلة قصره الذي يسكنه فكلما كان في القاعدة شيء يسر الناظرين فانما يعود الى شأن الملك ويكسبه الحمد والثناء . ولا يغرب عن معلوماتكم الشريفة انه قد أصبح أكثر من ثلثي هذه المدينة خرابا وأصبحت جدرانها أبوابا والتهدم باد حول المساجد والمعابد . أيحسن بنا ، سيدي ، أن نبقيها على هذه الحالة أو أن نوكل أمرها الى يد ضعيف يعجز عن جمع بنائين ولا يظفر بالقليل من مداخيلها إلّا بعد المكابدة في الطلب شهرا أو شهرين . فهلاّ تعينونه (!) بقوة تناسب همتكم العلية وهلاّ يلتفت الملك الى هذه المصلحة بانتفاعاته المرضية أوليس اعتناؤه أدام الله دولته بهذه الامور والحالة هذه أوكد من الاعتناء بالجيوش وان ما يحصل من وجود 500 عامل يعملون بالمدينة ما يكسبها العمران والنظافة من النفع لا يحصل بالكثير من أولائك . . فقد قال بعض العقلاء : اذا أردت ان تعرف الى أي درجة من التمدن بلغ أحد الأجيال لتعلم مقدرتهم وعزمهم فلا ينبغي ان تنظر الى مصروفهم أو الى حصونهم أو مدافعهم أو مراكبهم أو عساكرهم أو زخارفهم فإن أحد العيون نظرا تغشّ ، وانما ينبغي أن تنظر الى إمارتين أكيدتين أولاهما التعليم العمومي أي سائر الصناعات والثانية كيفية المواصلة في المعاملات كدعوة الى الاهتمام بالعمران كأساس النهضة . . . »[10] .

هناك استنتاجات أساسية تفرض نفسها من خلال هذه الوثيقة الأساسية ، أولا نجد أنفسنا أمام رجل يحمل تصورا ناضجا ومكتملا نسبيا وجديدا لمسألة النهضة والتطور ومتشبعْ بقيم جديدة بدأت تنتشر في مستوى العالم الاسلامي. وهي مجموعة القيم التي أثرت في مستوى الجزء المتنوّر من النخبة الاجتماعية في تونس في القرن التاسع عشر .

كما نلاحظ ان اللواء حسين لم يتبنّ بدون نقد المسار الاصلاحي التحديثي الذي دخلت فيه الدولة الحسينية على الأقل منذ عهد المشير أحمد باي ، ويتأكد ذلك من خلال النقد المباشر الذي يوجّهه لسياسة الدولة المراهنة على الاصلاح بتعصير القوة العسكرية ويبرر ذلك النقد بحجج جديدة في عصرها منها أن النهضة لا تتحقق في تراكمات كمية تظهر للعيان بقدر ما هي تحول نوعي يقوم على أساس تغيير في الوعي والتفكير والتعامل

(10) أرشيف . ملف 606 كرطون 55 خزانة 5 .

الاجتماعي من أجل العمران المتكامل المبني على العلم والتصنيع والبناء في نفس الوقت . وهذا التصوّر التجديدي يضع طبيعيا أول رئيس لأول مجلس بلدي في تونس في مكانة أحد الرموز لعصر النهضة والاصلاح في تونس في القرن التاسع عشر . هذا بالرغم من ان عصر النهضة والاصلاح بقي في مستوى الرموز والطموحات ولم يجد ترجمته في الواقع الا بصورة محدودة ومنقوصة وحتى فاشلة نظرا للظروف العالمية الجديدة والتي لم تسمح لذلك الطموح من التبلور والانجاز والتواصل .

هناك جوانب اخرى تتعلق بالوضع الذي كانت عليه الحاضرة في منتصف القرن التاسع عشر والتي تعكسها الوثيقة بوضوح وبشعور الخيبة والمرارة في نفس الوقت . فحالة الخراب التي كانت عليها الحاضرة هي بمثابة الاعتراف الضمني بفشل الدولة وعجزها عن تحمل الحد الأدنى من مسؤولياتها تجاه أهم قواعدها الحضرية ، وعجزها في نفس الوقت بسبب اختياراتها ورهانها التحديثي على الجيش وبسبب الأزمة ومسار التدهور الذي دخلت فيه على تحمل أعباء مؤسسة بعثتها بنفسها للنهوض بالعمران في الحاضرة .

وبالفعل فان ذلك العجز سيتأكد بعد بضع سنوات من تركيز المجلس البلدي عندما تضطر الدولة أمام عجزها المالي المتفاقم الى التوقف التام عن تمكين البلدية من التصرف في مداخيلها العادية .

فمداخيل المجلس البلدي كانت تتأتى من بعض الضرائب أهمها ضريبة «الخروبة» وهو أداء سنوي موظف على القيمة الكرائية للمباني والمحلات ، وأداء نسبي على بيع الجبس والجير والآجر ثم أضيفت الى ذلك فيما بعد ضرائب على المواد الكحولية التي تدخل المدينة ، ومبلغ 15000 فرنك سنويا يتأتى من توزيع مياه قناة زغوان بعد استصلاحها .

وقد حددت مداخيل البلدية في البداية بحوالي 245 ألف فرنك غير انه نادرا ما تحصلت بالفعل على ذلك المبلغ وأكثر من ذلك فان الباي محمد الصادق قد استحوذ نتيجة الافلاس على كل تلك المداخيل ولم تسترجع البلدية مداخيلها القارة الا سنة 1870 بعد تركيز اللجنة المالية التي حددت المداخيل البلدية بمقدار 165 ألف فرنك .

ومن المصادر الاضافية لمداخيل المجلس البلدي عائدات الأحباس التي أصبحت تحت نظر وتصرف المجلس البلدي بأمر مؤرخ في فيفري 1861 يضاف الى ذلك ضرائب على تنظيف الأنهج وعلى تنقل العربات داخل المدينة[11] .

والملاحظ ان ذلك الدخل السنوي رغم التنوع الظاهري لمصادره لم يكن يفي بحاجيات ملحة لمدينة كبيرة بلغ عدد سكانها في ذلك الظرف أكثر من 80 الف ساكن وتعددت مصالحها وأصبحت في حالة تستدعي الاصلاح والترميم والتحسين[12] .

ونلاحظ على سبيل المثال ان المصاريف اللازمة لوضع مجاري المياه بشارع البحرية في سنة 1880 قد قدرت بحوالي 110 ألف ريال اي اكثر من ثلث مداخيل المجلس البلدي السنوية[13] .

والذي يهمنا في هذا الجانب هو ابراز العلاقة الجدلية بين رغبة وطموح القوى الأوروبية وممثليها في توظيف مؤسسات ونظم قابلة للتوظيف وفقا لمشروع هيمني خارجي وبين محاولة المجتمع المحلي في مستوى قمة الهرم والنخب التكيف مع ذلك الواقع الجديد وإيجاد صيغ للتواصل تتجده فيها أشكال الصمود والمقاومة مع أشكال التعامل وحتى التقليد والاستيحاء .

والمؤسسة البلدية جسدت هذا التناقض والتفاعل في نفس الوقت . فالمجتمع المحلي في مختلف مستوياته وخاصة في مستوى الفئات العليا كان يشهد حالة من التدهور ومن التحول .

اتضحت حالة التدهور من خلال العجز المتفاقم والمكشوف على توفير أسباب التواصل والتجدد للأنموذج الحضري الموروث بالعاصمة والذي يتضمن أهم عناصر مرجعيته الاجتماعية والثقافية ، تلك المرجعية التي

---

(11) شارل روبير دسور : «تاريخ تونس» 1926 . ص 205 .
- ارشيف .... ملف 603 - كرطون 55 وثيقة 3 .

(12) لقد تعددت التقديرات لسكان مدينة تونس في منتصف القرن التاسع عشر وتباينت تلك التقديرات ، والرقم المقدم يعتبر انحياز للتقديرات المعتدلة التي تأخذ بعين الاعتبار النتائج المدمرة للاوبئة .

(13) ارشيف ملف 603 كرطون 55 وثيقة 26 .

تنعكس في مستوى الفضاء الحضري المغلق والموزع في شكل هرمي انطلاقا من مركز ديني واجتماعي رفيع في اتجاه الأطراف الدنيا والسفلى التي تمثلها الأرباض .

وقد صور الرحالة الفرنسي بليسي ذلك التناقض الصارخ بين المركز الأرستقراطي الرفيع والأطراف الشعبية بوضوح مؤكدا « .... لا شيء أسوأ من داخل هذه المدينة الكبرى حيث كل شيء يبعث بالروائح الكريهة والأوساخ ويعكس الخراب خاصة في المناطق السفلى حيث تمتد الخنادق المفتوحة على طول الطرقات ... وأجمل ما فيها الأسواق وخاصة سوق الباي وسوق الترك وسوق العطارين وأجمل مساجدها : جامع الزيتونة ... كما لاحظت جمال حنفية الرم .

وتشير رسالة اللواء حسين بوضوح الى ذلك العجز عندما تؤكد على خراب الحاضرة ومساجدها وأسوارها والى الحالة المتردية التي أصبحت عليها المدينة والى المشقة التي يجدها المجلس البلدي للحصول على المداخيل المقررة له من قبل السلطة .

وعلامات ومظاهر التدهور الداخلي لم تنحصر في مستوى السلطة والدولة بل اتسعت لتشمل فئات عديدة من المجتمع الحضري ومن أبرز تلك العلامات ظاهرة التداين والربى التي تفشت وأدت الى إفلاس عديد التجار والحرفيين لفائدة الأوروبيين واليهود الذين تعاظم نفوذهم بدعم من القنصليات الأوروبية التي لم تتردد في التدخل المباشر لفائدة رعاياها ومصالحهم[15] .

كما تشير الوثائق الى الوضع المأساوي الذي اصبح عليه أعوان الدولة المباشرين لمهام ادارية أو امنية في العاصمة مثل «المحركين» أو حراس «الضبطية»[16] .

فلا غرابة اذا ان تكون المؤسسة البلدية اولى ضحايا عصرها ، عصر الأزمة والتدهور وتتحول الى مؤسسة عاجزة وقاصرة منذ ميلادها . .

ومن جهة ثانية اتضحت حالة التحول بالارتباط مع حالة التدهور على الأقل في مستوى الفئات العليا من خلال سلوك قطاعات من النخب التي بدأت ولو بتردد ولو بصعوبة تغير وتعدل مثلها وتصوراتها في اتجاه محاولة تأليفية « أو توفيقية) بين القيم التقليدية والأنموذج



القصبة ـ سنة 1860

الأوروبي السائد .

- فالفضاء الحضري الموروث أصبح يضيق تدريجيا أمام الطموحات التحديثية الجديدة ومؤشرات ذلك التحول عديدة او بالأحرى مؤشرات الاعتراف بان القديم تجاوزه التاريخ وان الجديد لابد منه حتى وان كان مفروضا من الخارج . فالأسوار المهدمة لم تعد تستدعي الترميم أو إعادة البناء مثلما كان الشأن في المراحل السابقة وإنما الحل أصبح في استكمال هدمها .

فمنذ 1865 شرع في هدم الأسوار المحيطة بالمدينة وفي نفس الفترة هدمت الابراج التي كانت تحمي أبواب المدينة من باب قرطاجنة الى « باب سويقة » و « باب بنات » و « باب الجزيرة »[17] .

وبدأ يتكثف استقرار الأوروبيين بالخصوص حول منطقة باب البحر وفي مفترق أنهج القصبة و « فبريكات الثلج » ونهج القنصلية ، ونهج الكنيسة والنهج الموازي للسور وعلى حافتي شارع البحرية » ....

كما بدأت بعض المنازل العصرية تقام خارج الأسوارر سواء في الشرق باتجاه البحيرة أو باتجاه الشمال الشرقي في اتجاه ربوة غير مرتفعة سميت البلفدير .

وبدأت العائلات التونسية الكبرى والثرية والمتفاعلة مع النماذج العصرية والأوروبية تغير أذواقها في المجال المعماري ، فهذه عائلة الزاوش تقيم بناية فخمة على

(14) بليسي : » وصف إيالة تونس » الطبعة الثانية : تونس ص 60

(15) محمد الهادي الشريف : « المقاومة الحضرية للاستعمار » تونس 1983 ص 227 ـ 247

(16) أرشيف .... ملف 648 كرطون 59 وثيقة 1 .

(17) فرنسوا أرنولي : المصدر السابق .



شارع البحرية (أواخر القرن التاسع عشر)

الجهة اليمنى من باب البحر .

وهذه دار بن عياد على شمال القنصلية الفرنسية(18) .

كما بدأت رموز التماسك المتبقية للمجتمع الحضري التقليدي تنطفىء داخل الحاضرة ، فالحنفيات التي كانت ترمز للاعمال الخيرية الانسانية لمؤسسات المجتمع التقليدي الدينية والاجتماعية لم تعد كافية لسد الحاجيات المتزايدة وأصبح مد قنوات المياه العصرية يفرض نفسه وفي ذلك الاطار ينـدرج المشروع الفـرنسي الذي مكن العاصمة من استغلال مياه زغوان عن طريق مد قنوات للتوزيع داخل المدينة .

كما ان الابقاء على الأبواب مفتوحة ليلا وهدم الأسوار كان مؤشرا على نهاية عهد الفصل الواضح بين المدينة وأرباضها في مرحلة أولى ثم بين كامل الحاضرة والفضائين المحلي الريفي والقروي والأوروبي الجديد .

فمن جانب المجتمع الحضري المحلي طرحت مسألة اعادة الهيكلة العمرانية في صيغة الضرورة ومحاولة التكيف ، وفي إطار تلك المعادلة فإن الضرورة هي الطاغية لأن القديم لم يعد قادرا على الصمود والتجدد كما كان والتغيير أصبح لا مفر منه .

هذا على الأقل في مستوى النخبة والفئات العليا ، وأصبح اليوم من الضروري دراسة هذه التحولات من زاوية الفئات الاجتماعية الحضرية الشعبية . غير أنه من الصعب الالمام بكامل المعطيات التي تمكننا من الاجابة الكاملة والسليمة على السؤال المتعلق بكيفية تعايش وتفاعل الفئات الشعبية الحضرية مع ذلك تنعطف .

وترجع تلك الصعوبة حسب اعتقادي الى عدة عوامل منها ما يتعلق بالتاريخ التونسي للقرن التاسع عشر والذي لم يعكس الا اهتمامات ومشاغل وسلوك قمة الهرم الاجتماعي .

ومنها ما يتعلق بالعوامل الموضوعية ، ذلك ان الفئات الدنيا لم يكن لها في ذلك الظرف قسط في المبادرة الاجتماعية والسياسية مما جعلها تعيش الاحداث دون ردود فعل جماعية بارزة تترك أثرها وعلى مثل هذا العمل الضروري يبقى ينتظر الانجاز .

والاستنتاج الأساسي من خلال عرضنا للظرفية الداخلية للمجتمع الحضري هو ان المؤسسة البلدية العضوية لم تكن تتناسب مع نمط حكم تقليدي متأزم وفي ذلك الاطار يمكن فهم ومتابعة العملية التي بدأت تحول جزءا هاما من السلطة البلدية بصفة مباشرة أو غير مباشرة

(18) مدينة تونس في المعرض العالمي الاستعماري سنة 1931 .

من أيدي المحليين الى أيدي ممثلي الجاليات والدول الأوروبية . وذلك الاتجاه سيحدد الى درجة كبيرة التطور الحضري للعاصمة في اطار من التدخلات والمبادرات والتأثيرات المتصاعدة والمعلنة لقناصل الدول الأوروبية .

فمنذ شهر فيفري 1863 أرسل قناصل الدول الغربية وثيقة جماعية للباي تكشف بوضوح عن طموحاتهم في المشاركة في التسيير البلدي وفي التصرف في شؤون المدينة ، وتضمنت الوثيقة بالخصوص :

« إن ممثلي الدول المسيحية المقيمين بتونس اجتمعوا للتباحث في مواضيع تهم أمن مدينة تونس ونظافتها وتجميلها . وهم يعرضون على حضرتكم نتائج مداولاتهم .

ـ بالنسبة لموضوع الأمن العمومي فانهم حرروا الاجراء التالي والذي يصبح قابلا للتنفيذ على رعاياهم مباشرة بعد ان يحظى بمصادقتكم»[19] .

ـ بالنسبة لتنظيف الشوارع والطرقات فانهم يقترحون ان تبقى هذه المهمة من مشمولات رئيس البلدية ويعرضون على نظركم جملة من الاجراءات التي تصبح اجبارية .

لكافة الرعايا الأجانب بعد المصادقة عليها من كافة القناصل .

ـ أما فيما يتعلق بتجميل المدينة وتحسين مداخيلها فان الممضين أسفله يوافقون على سحب الأداءات الموظفة على المباني التي هي على ملك المحليين مثل الخروبة وأداء تعبيد الطرقات ووضع مجاري المياه على رعاياهم ، على شرط أن توافق حكومة الباي مقابل ذلك الالتزام على المسائل التالية والتي بقيت معلقة .

☆ تسوية عقود الملكية التي هي الآن بأيدي رعايانا .

☆ تطبيق الحق المعترف به للأوروبيين بابتياع عقارات في الأحياء التي تحددها لهم البلدية ، على شرط ان يخضعوا للأداءات الموظفة على مباني المحليين . . .

. . . . إن حل المسائل المتعلقة بحق الملكية للأجانب في هذه الايالة سيكون تتويجا للأعمال الجليلة التي ستسجل لكم في التاريخ ومصدر مداخيل اضافية ستساهم في تحقيق الرخاء والنظافة لسكان المدينة »[20] .

ومثلما أشرنا لذلك فان هذا الطموح المكشوف للمشاركة في التصرف في شؤون العاصمة وفتح أبواب الملكية للأجانب من قبل ممثلي الدولة الاوروبية ترافق زمنيا مع عجز مكشوف من قبل السلطة المحلية لا على تحسين أوضاع المدينة فحسب بل وحتى على تحقيق الأمن فيها خاصة وانها بصدد التحول الى مدينة جامعة لأجناس مختلفة لم تعد تقبل الخضوع الى أشكال الرقابة التقليدية .

فمنذ جويلية 1861 بدأ القناصل الأوروبيون يعبرون بوضوح عن انشغالهم أمام تعدد الجرائم والجنايات وأحداث العنف في العاصمة والتي لم تجد حسب رأيهم الحزم والقدرة الكافية على التصدي من جانب مصالح الشرطة المحلية . كما أصبحوا يعبرون مباشرة عن انشغالهم وقلق رعاياهم من الوضع المتردي للمدينة من الناحية الصحية[21] واستجابة لتلك الرغبة قام محمد الصادق باي سنة 1872 ببعث لجنة دولية تهتم بنظافة المدينة يشارك فيها ممثلو الجاليات الأجنبية ويشرف عليها رئيس المجلس البلدي بنفسه .

وقد سمح لنا الاطلاع على الوثائق المدونة لبعض مداولات ذلك المجلس من التعرف على مدى نجاعة أعماله . ومن خلال تذمر القناصل الأوروبيين من تعفن الاوساخ في المدينة وازدحام العربات في الأنهج يتعاظم منذ منتصف القرن التاسع عشر الضيقة نستنتج ان ذلك التجديد لم يكن كافيا لحل مشكل النظافة داخل العاصمة[22] .

وتفاقم المشاكل الصحية والأمنية للعاصمة لا يمكن ارجاعه فحسب الى ازمة وتدهور المجتمع المحلي ومؤسساته فهو يرتبط كذلك بالطابع المتعدد الجنسيات للمدينة خاصة وان حجم الجاليات الاوروبية في العاصمة بدأ يتعاظم منذ منتصف القرن التاسع عشر وتلك الجاليات لم تكن متجانسة اجتماعيا . فكانت عبارة عن صورة مصغرة للمجتمع الاوروبي بمختلف فئاته .

فقد ذكر المؤرخ جان قانياج أن « تونس قد تحولت في ذلك الظرف الى ملجإ لعديد الشبان الفارين من التجنيد وللمجرمين الفارين من الشرطة الايطالية . . »[23]

---

(19) أرشيف . . . ملف 620 كرطون 56 . وثيقة 41

(20) ان مشروع التراتيب المقترح من قبل القناصل حول امن المدينة يسمح لحراس الضبطية بايقاف كل شخص مشبوه فيه يتسكع ليلا بشوارع المدينة وبدون مصباح على ان يتم تقديمه في الصباح الموالي لقنصلية دولته للنظر في امره .

(21) أرشيف . . . . ملف 620 كرطون 56 وثيقة 27 .

(22) أرشيد . . . ملف 621 كرطون 56 وثيقة 98 .

(23) جان قانياج : « الأوروبيون بتونس في منتصف القرن التاسع عشر » .

والجالية المالطية تحت الرعاية البريطانية كانت تعد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بين 6 و7 آلاف فرد وكانت تمثل في تونس « البروليتاريا المتوسطية الأكثر فقرا » .

وبصفة عامة فان الجاليات الأوروبية في الايالة والتي بلغ عددها أكثر من 15 ألفا كانت متمركزة بالأساس في العاصمة ومثلت أحد المكونات الهامة للتركيبة الاجتماعية الحضرية التي ستكون وستتسع حولها « تونس الجديدة » انطلاقا من المدينة السفلى .

ومن نتائج حصول الأوروبيين على حق الملكية العقارية . اعطاء دفع جديد لحركة البناء انطلاقا من ساحة العملية بجانب « باب البحر » وفي اتجاه الأراضي البيضاء القريبة من القنصلية الفرنسية الجديدة .

وقد لعبت المؤسسة البلدية دورا هاما في مجال تصفية الوضعية العقارية حيث وضعت الأراضي على ذمة التجار الأوروبيين لتركيز نشاطاتهم الاقتصادية بين « باب البحر » وبحيرة تونس فبين سنتي 1862 و 1863 باع المجلس البلدي ما لا يقل عن 33 قطعة أرض عن طريق الانزال للتجار الأوروبيين في المنطقة التي ستتحول الى المركز الاقتصادي النشيط للعاصمة بعد عقدين[24] .

وهكذا مهدت البلدية لعملية تحول واتساع حضري سرعان ما تجاوز امكانياتها . وأصبحت عمليات تعبيد الطرقات الجديدة ووضع مجاري المياه تتطلب تدخل أطراف أخرى وخاصة المقاولين الفرنسيين الذين تفاوضوا وتعاقدوا مباشرة مع الحكومة لتجهيز وتطهير وتعبيد الشوارع العصرية التي بدأت تمتد في اتجاه الميناء وحول القنصلية الفرنسية مثل شارع باب البحر ونهج الصادقية ونهج اسبانيا وغيرهم ..[25] في حين تبقى المؤسسة البلدية هيكلا شبه مشلول تنتظر اعادة تنظيمها في اطار نظام الحماية وفقا للقوانين والتراتيب الفرنسية ووفقا لمقتضيات المشروع الاستعماري والتراتيب الفرنسية ووفقا لمقتضيات المشروع الاستعمار الذي يركز نهائيا المدينة الجديدة وتتدحرج المدينة الأصلية الى مرتبة الفضاء التاريخي .

ففي سنة 1858 كانت المدينة تمسح 92 هكتارا داخل الأسوار التي تمتد على طول 3700 متر وبعد أقل من ثلاثين سنة تضاعفت المساحات المبنية ثلاث مرات ولكن خارج الأسوار المهدمة وفي اتجاه البحر . وكان للمؤسسة البلدية دور «ريادي» في تلك العملية التي دشنت مسارا جديدا بدأ بتهميش المدينة الأصلية التي بدأت تتحول الى مركز تقليدي لفائدة المركز الأوروبي العصري .

وهكذا فان متابعة تطور المؤسسة البلدية قبل الحماية يسمح لنا بمتابعة مجسدة لجدلية الصعود والانهيار في الفضاء الحضري للعاصمة الذي دخل منذ منتصف القرن التاسع عشر في مسار مزدوج ومتناقض : مسار الركود والتدهور الذي عبر عن أزمة المجتمع المحلي التقليدي ونخبه والذي انعكس في توقف الحركة المعمارية المعهودة ، فلا مساجد جديدة تبنى ولا مدارس تقام ، ولعل جامع الوزير يوسف صاحب الطابع هو آخر هيكل بقي يرمز من خلال صومعته المنقوصة الى آخر وثبة مهزومة لمجتمع وحضارة في طور الاحتضار ومقابل ذلك يبرز مسار جديد متصارع ومتفاعل مع مسار الركود ألا وهو مسار الصعود والتجديد والذي جسم في نفس الوقت القطيعة التاريخية والحيوية الزاحفة لمجتمع جديد ركب فوق القديم وحمل في طياته مشروع الهيمنة الخارجية ولعل مبنى الكنيسة المسيحية القائمة وسط المدينة الجديدة كانت خير رمز للمشروع المكتمل هذه المرة للحضارة المنتصرة والزاحفة .

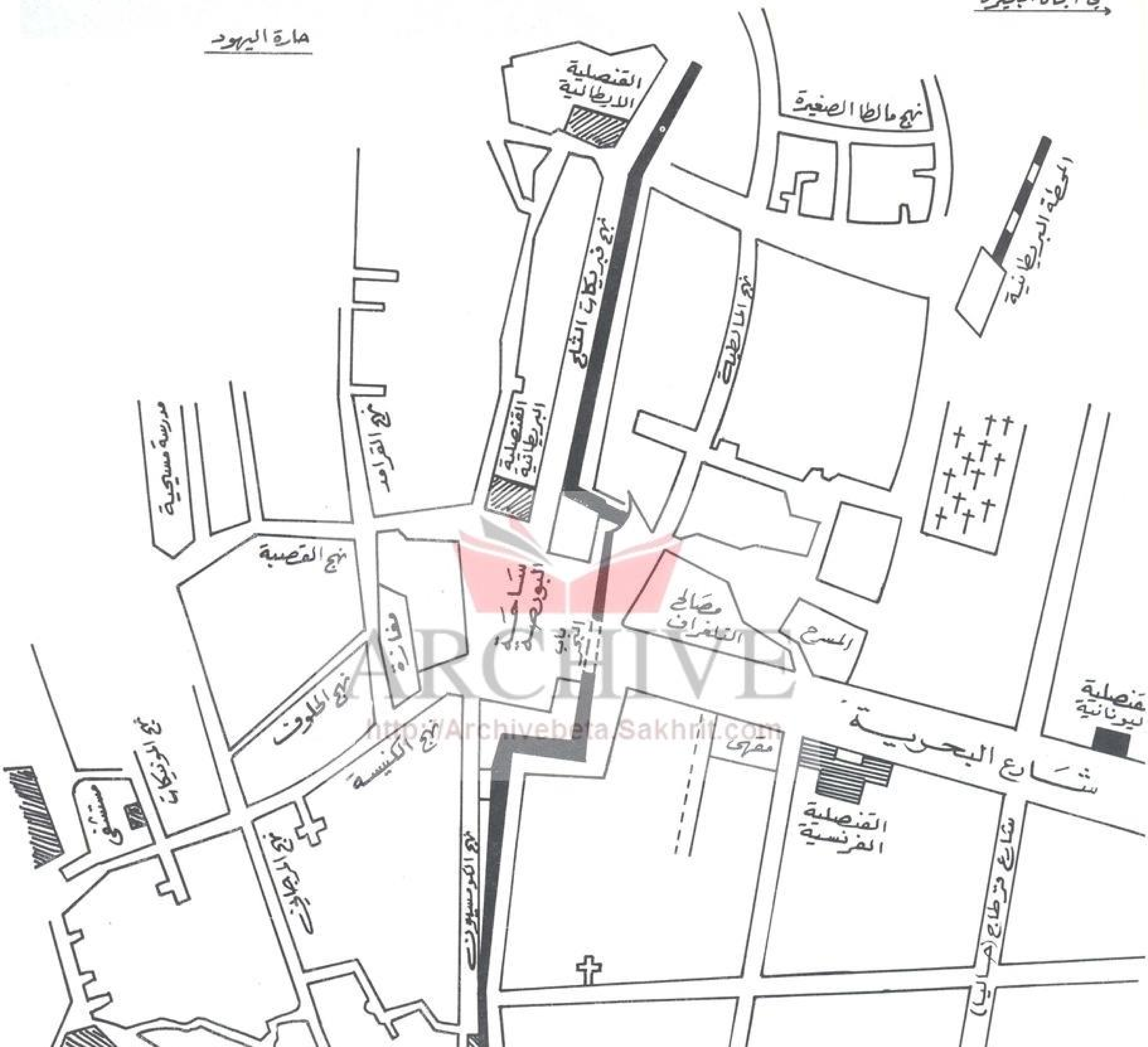
فالمؤسسة البلدية كانت في قلب ذلك المسار المتناقض وكانت من أهم أدوات تلك المعركة المحسومة مسبقا . فنشاطاتها وتدخلاتها المحدودة والمحتشمة ارتبطت منذ البداية بإرادة هيمنية خارجية ثم تحولت بكاملها في العهد الاستعماري الى جزء مكمل ونشيط للهياكل الادارية والسياسية الاستعمارية وكأنها كانت في بعض جوانبها الأساسية مؤسسة استعمارية سبقت الاستعمار ببضعة عقود . فتطور المؤسسة البلدية في تونس قبل الحماية كان تجسيد الأشكال وآلية تركز أحد أنماط التبعية في البلاد التونسية .

عبد الحميد الأرقش/ باحث في التاريخ

(24) أرشيف .... ملف 641 كرطون 58 وثائق 5-6-7-9-12 .

(25) أرشيف .... ملف 629 كرطون 57 وثائق 19-20-27-81 .

الأحياء الأوروبية لمدينة تونس قبل الحماية



ـ هـذا المثال تمّ وضعه بالأعتماد على مثالين : الأول لمرسال قندولف والثاني لجان قانياج .

(ان الجانب الشمالي للسور قد تم هدمه قبل الحماية لحوالي 15 سنة) [27]

قراءة في لوحة زيتية

المسامي

الرسّام: أليكسندر روبتزوف
Alexandre Roubtzoff

ولد في سان بترسبورغ في جانفي 1884 . تجول في روسيا وزار خصوصا الكريماي وبولونيا والنمسا وألمانيا وفنلندا وفرنسا وإيطاليا واستونيا . . . قسم حياته بين أكاديمية الفنون الجميلة وقصر الأمير بول ڤالاتزين (Paul Galatzin) الذي كان صديقا له . المدرسة الرسمية والأسفار ميزتا حياة روبتزوف حتى الثامنة والعشرين من عمره . تحصل سنة 1912 على الجائزة الكبرى لأكادمية الفنون الجميلة المتمثلة في منحة سفر لمدة أربعة أعوام . وفي غمرة حياة وديعة داهمته حرب 1914 في تونس أعجب روبتزوف بآفاق البحر المتوسط فاختار الجنسية الفرنسية .

تتميز لوحات روبتزوف بطابع إستشراقي ، وهي مرحلة من عمل مكثف ومتنوع .

تمثل اللوحة امرأة مرسومة من الأمام، في سن متقدمة ، جالسة ، ترتدي ملاءة طويلة «المَلْيَة» ، (عجار) حول عنقها « الحرام » و « تقريطة » ملتوية فوق رأسها « العصابة » ـ وجهها مستطيل أنفها مستقيم وفمها عريض ومعبر . وعينها اليمنى نصف مفتوحة والذقن بارز تغلب عليه التجاعيد وثنايا الخد تبدو كالمتخشبة أما حليها فسوار « مقياس » حول معصمها و « خلالان » يشدان الملية .

لباس هذه المرأة يرشدنا بصعوبة على مستواها الاجتماعي والبيئة التي تنتمي اليها خصوصا وهي مرسومة بمفردها بدون أي صلة مع واقعها الاجتماعي ـ تذكرنا « ملية » هذه المرأة ببدوية الساحل التونسي انطلاقا من اللون الأزرق . والمعروف أن البدويات يلبسن الملية بألوان مختلفة حسب المناطق . نذكر على سبيل المثال الملية الجربية ، وهي حمراء . أما صنفها البشري فيصعب ترتيبه لأنها جالسة والوجه هو المقياس الوحيد لحكمنا ، فبأي امرأة يمكنها ان تذكرنا بالأعرابية أو بالبربرية ؟

عندما قدمت القبائل العربية الى المغرب العربي وجدت الى جانب سكان المدن قبائل رحل مثلها ، لها نفس التقاليد ونفس الطبائع ـ اختلط البربر مع الأعراب واندمجوا حتى أصبح من الصعب تمييز الفرق الظاهر في



التجمعات البدوية في يومنا بين الدم العربي والدم البربري. وأصبح من الصَّعْب ان نجزم بأن هذه القبيلة عربية لأن افرادها يتميزون بطول القامة ، وتلك القبيلة الأخرى بربرية لأن عيون بعض أفرادها زرق

فالبدو مهما اختلفت أصولهم يمثلون في المجتمع التونسي شعبا منفصلا عن الحضر . . . ناهيك أن في لغة « البرجوازي » التونسي لفظة « بدوي » أو عربي تعنى تلك الفئة الأخرى ، وليس سكان البادية . فالصورة التي يحملها الحضر عن البدو تصل الى أقصى حد من السلبية ، فالبدوي بالنسبة للمدني من مستوى حضري يتلخص في جهله وخشونة حركاته وكلامه ، وسذاجة طريقة حياته . . .

إن بعض المستشرقين الفرنسيين أخذوا على حسابهم هذه الأقاويل ، وخصوصا دسبوا (Despois) الذي كتب عن بدو السباسب ناعتا إياهم باللصوص وقطاع الطرق ـ تواتر هذه الصورة جعل ابن خلدون يرفعها الى مستوى نظرية اجتماعية . وترتكز على مبدأ عدم قدرة البدو، الأعراب، على اكتساب حضارة ـ البدوي بالنسبة لابن خلدون بدائي ، مهدم وجاهل ، أما الحضري ، المدني فهو مهذب ، متمدن ويطمح طبيعيا إلى التقدّم . . .

الشيء الذي علينا أن نحتفظ به هو أن هذه المرأة تذكرنا بالبدوية ، تلك التي تشتغل دائما بالفلاحة وتربية المواشي إلى جانب الأعمال اليومية العويصة التي تقوم بها وسط طبيعة صعبة لتحقيق متطلبات الحياة ـ ليس هنالك حطب للموقد والمفروض أن تبحث عن القش وجذور الشجيرات والماء على بعد عدة كيلومترات في غدران موحلة . . .

حلي هذه المرأة لا يكسبها أي مستوى مرموق. انه من فضة وكل البدويات حتى اللاتي من أوساط متوسطة يلبسنه لأن وظيفته أساسا تتمثل في شد وثاق « قطنية البدوية » ، (الملية) ونذكر على سبيل المثال « الخلالين » المنقوشين برأسيهما المثلثين والموثوقين فوق الثديين وبحلقتيهما الشبيهتين بوثاق الحزام ـ النقاط الخضراء فوق الذقن والوجنتين تذكرنا بعلامات الوشام ، تلك عادة وقائية قديمة تعود الى الأطوار الأولى للإنسانية ، على أن الأشكال التي يرسمها البدو فوق أجسادهم بإبرة وسواد دخان الشحم « الغِنَاجُ » تشبه العلامات التي وجدت منقوشة فوق البناءات الميسانية واللّوبية ـ في هذا السياق يذكر « هيرودوت » أن اللُّوبيّين « يطلون أجسادهم بألوان حمراء وترابية وأن التراس « Thraces » يرون من النبل توشيح أجسادهم بعلامات ـ كل هذه الأشكال المكونة من خطوط هندسية : نخيل ، سلحفاة ، دائرات ، سرو بين الرجليْن، نبتة مقدسة ذات ثلاثة فروع، تقاطع خطوط في مستطيل . . . تمثل حصانة ضد الشر وتشفى المرضى ، كما أنها تعبير فني ووشاح للمرأة . كل هذه النماذج وأخرى تغطى البشرة السمراء بخطوط زرقاء مختزلة في أناقة منضبطة .

يقول قوبار (Gobert) : « الوشام ، الموجود حتى يومنا هذا في شمال إفريقيا بأساليبه الأولية ، ليس مجانيا ولا سلبيا ـ إنه أسلوب معتاد ومتصل اتصالا كليّا بتقاليد قديمة قدم الانسان نفسه ومتناسب مع البنية الأساسية لفكرنا »

إذا تخطينا هذا التأويل الذاتي والشخصي ، يمكن للأوروبي أن يرى في هذه اللوحة « بدوية » عربية أصيلة أو إفريقية ـ ومن المرجح أن يكون « روبتزوف » قد رسم هذه البدوية بهدف وثائقي ، خصوصا أن الوجه غير عادي بالنسبة للأوروبي ، والمثال المرسوم أخاذ في نظره .

نقطة الانطلاق والحدث المسبب في ولادة اللوحة ، الواقع الملموس الذي ، من الأرجح أن الرسام ، قد عاشه في جولاته في الساحل أو في بعض الأسواق الأسبوعية ـ بدوية عجوز بمليتها ووشامها من الصعب أن نلاقيها في شوارع العاصمة ـ وضعيتها (La pose) والفم المعبر و « التكاميش » فوق الوجه والأيدي والنظر الضعيف قد أرهقه العمر وعلامات الوشام واللباس ، كل ذلك أثر في الرسام : « الشرق كثير الخصوصية » قال أو جان فرومنتان (Fromentin) « غلط أن يكون غير معروف وجديد عندنا ، وغلط أن يثير عندنا إحساسا غريبا عن الفن والذي أريد تسجيله : حب الإطلاع »

« روبتزوف » مدين من ناحية للواقع ، ومن ناحية أخرى للوحة من أعمال الفنانين المستشرقين التي من الممكن أعطت بأكثر قوة صدمة النقل المباشر - عجوز سمراء من لفح الشمس وتحمل ذاكرة شعب ، مظاهر لباس قد شدّت دولاكروا (Delacroix) . كل ذلك أثّر في روبتزوف .

كتب دولاكروا (Delacroix) :

« بعض العادات القديمة والعادية لها عظمة قد فقدناها في الأوقات الصعبة . عادة النساء وهن يذهبن للمقابر يوم الجمعة يحملن أغصانا اقْتَنَيْنَهَا من السوق. الخطوبة بالموسيقى ، هدايا « الجهاز » محمولة خلف الوالدين ، الكسكسي ، أكياس القمح ، ثور ، أقمشة فوق الوسائد . . . من حقهم أن يقبلوا بصعوبة الفكر المسيحي القاتم وحيرتهم التي تحملهم للتجديد ، هم أقرب الى الطبيعة بألف طريقة : لباسهم ، شكل أحذيتهم ، زد على ذلك الجمال الذي يقترن بكل ما يفعلون » .

إن اللوحة مرسومة حسب الطرق الكلاسيكية بحثا عن مظاهر الجسم والحجم والظل والإضاءة ، ومن الملاحظ حضور رومنسي في المردود التشكيلي ، إذ تتفكك اللمسات عموما فتتحرر من التقنية الأكاديمية ومدرسة انقرز (Ingres) (أواخر القرن التاسع عشر) - وهو ناقل للمرئي - متوازن حسب تناظر كلّي في بنية تذكرنا بالتعبيرية عند الألمان - جسد مضاء بنور منبعث من الجهة اليسرى - ضوء طبيعي وساطع كالذي أبهر « كلود مونيي » (C. Monet) في الفترة التي قضاها في الجزائر للقيام بالخدمة العسكرية من 1860 الى 1862 . . . كان يقول انه لم يتأثر بالطابع المحلي بقدر ما أبهره الضوء .

□ **عبد الملك العلاّني**

رسام - **ناقد تشكيلي - تونس**

تكريم الرسّام الشاذلي بلخامسة في مهرجان الاشرطة المرسومة



شهدت السنوات القليلة السابقة تطوّرًا ملحوظا في فن الأشرطة المرسومة والكاريكاتور ببلدان المغرب العَرَبي الكبير ، وخاصة في تونس التي تألّق العديد من فنّانيها في مهرجانات فنيّة عالمية معروفة .

ومؤخرا ، انتظم بمدينة الكيفان الجزائرية المهرجان الثاني للأشرطة المرسومة والكاريكاتور حيث فاز الفنان **التونسي الشاذلي بلخامسة بجائزة « المقيدش » (توازي قيمتها تانيت مهرجان قرطاج الدولي)** تقديرًا لعمله الفنّي « صابر والسمك العجيب » الذي نال إعجاب واستحسان جمهور المهرجان ولجنة تحْكِيمه الدولية .

وقد شاركت العديد من البلدان في هذه التظاهرة الفنية الطريفة ، من بينها بلدان المغرب العربي الكبير ، ومصر وفرنسا وإيطاليا وبلغاريا وألمانيا .

وتمثّلت المشاركة التونسية في مجموعة رسوم للفنّانين : الطاهر الفازع وتوفيق الكوكي والحبيب بوحَوّال .

ومعروف عن الشاذلي بلخامسة أنه فنّان تشكيلي مَوْهُوب عَرَض أعْماله المُميّزة ضمْن معارض تشكيلية تونسية وعالمية مُعْتَبَرة .

الخطاط العراقي إياد الحسيني

والبحث عن فنّ عربيّ إسلامي

جلال جميل الموصل - العراق



في زمن يتجدد فيه كل شيء ، انطلق الخط العربي انطلاقته المرجوة الواسعة في آفاق فسيحة لابراز مواطن الجمال مستوحيا متذوقا ، وباحساس مرهف ، تراكيب تشكيلية تمازجت فيها الصوفية الواعية المدركة بالانطباعية المتجددة وتعانقَت الحروف بالألوان، وتحدت اللوحة الجديدة فنونا واستشرفت أراء ودحضت ظنونا ، كل منها يجمع من وحي ارهاصاته موطنا للترفع أو للتنزيل ، ولكن الذي يبقى هي التفاعلات المؤثرة ذات الحظوة التي تستجلي الروح الى فضاءات وعوالم الايمان . وميزة الفنان الحسيني في هذا كله ، جمعه للعشق والحلم بصوفية الروح ، وروح العصر بمذاهبه وتطوراته في قوة التعبير بدلالات رمزية تستوحي كل تراثنا الحضاري العربي الاسلامي ، فامتشق قلمه ليؤدلج الخط العربي فلسفيا بفكر حضاري متطور بنبعه الأصيل .

وحظوتنا لهذا اللقاء - والحظوة فأل حسن - هو الفنان الخطاط أياد حسين عبد الله الملقب بـ (أياد الحسيني) .

★ من مواليد الموصل/العراق 1956 .

☆ خريج اكاديمية الفنون الجميلة/جامعة بغداد - قسم التصميم 1979 .

☆ درس الخط العربي في الصف الثالث الابتدائي وحصل على أول اجازة في مختلف الخطوط من استاذه الفنان الخطاط (يوسف ذنون) . وحصل على شهادة أخرى ولقب أمير الخطاطين في العالم الاسلامي من الخطاط (حامد الآمدي) من اسطنبول 1977 ، وعلى تقدير ممتاز من الخطاط المصري (سيد ابراهيم) 1979 .

☆ أنجز العديد من الأعمال الفنية كالجداريات وأغلفة الكتب وبالأخص الخطوط في نصب الشهيد ودليل المتحف العسكري .

☆ قام بتدريس مادة الخط العربي والزخرفة وتصميم المطبوعات في أكاديمية الفنون الجميلة 1980 - 1983 .

☆ اشترك في معارض عديدة محلية وعربية ودولية في الخط والتصميم (موسكو والمكسيك ولوكسمبورغ وتونس ودلهي . .) .

☆ حصل على جوائز محلية وعالمية عديدة كان آخرها في معرض الملصق العالمي في بغداد 1985 .

☆ أقام ثلاث معارض شخصية 1975 ، 1980 ، 1986 .

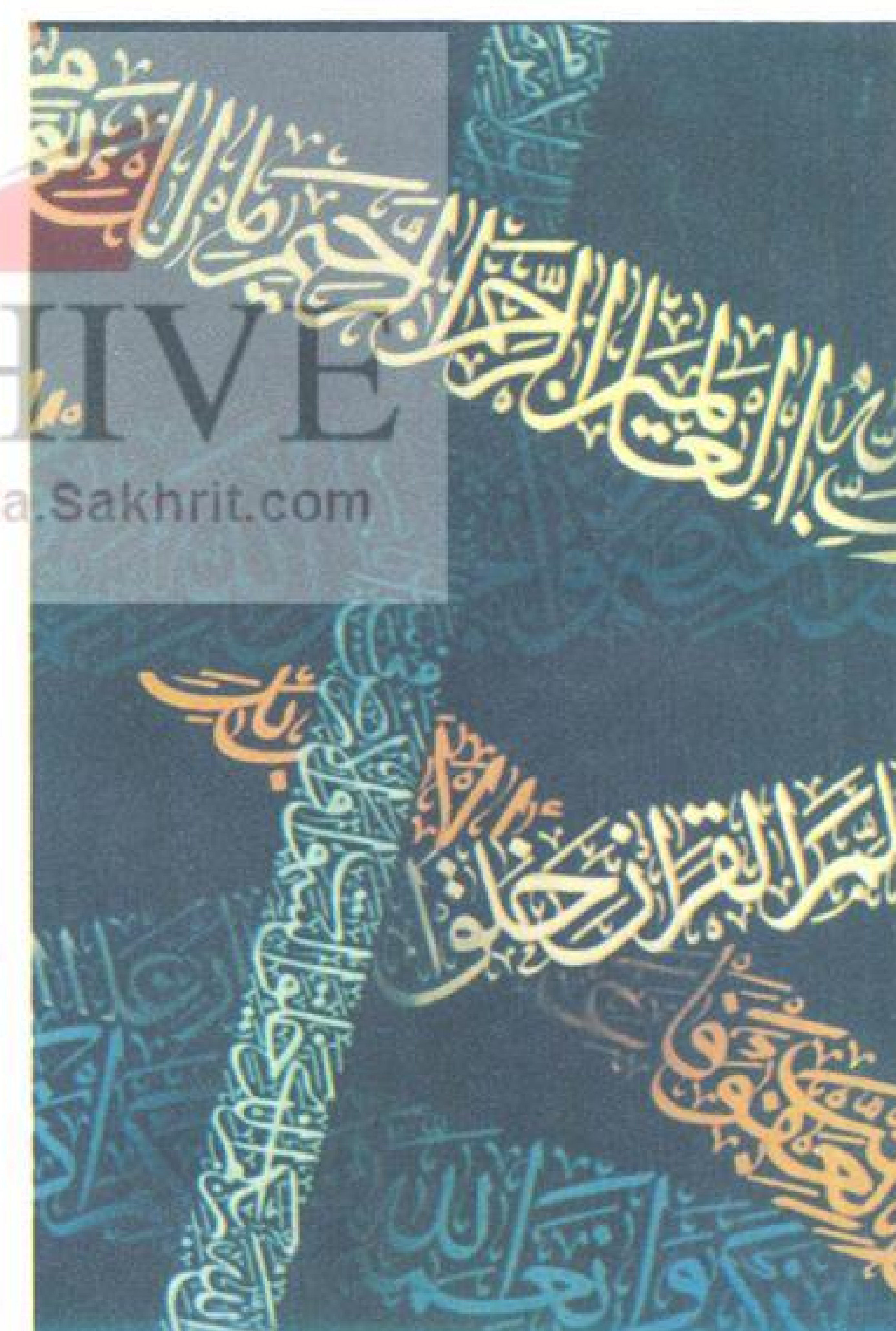
☆ كتب بحوثا عديدة عن الخط العربي .

☆ عضو نقابة الفنانين العراقيين وعضو جمعية التشكيليين العراقيين .

حديث معه :

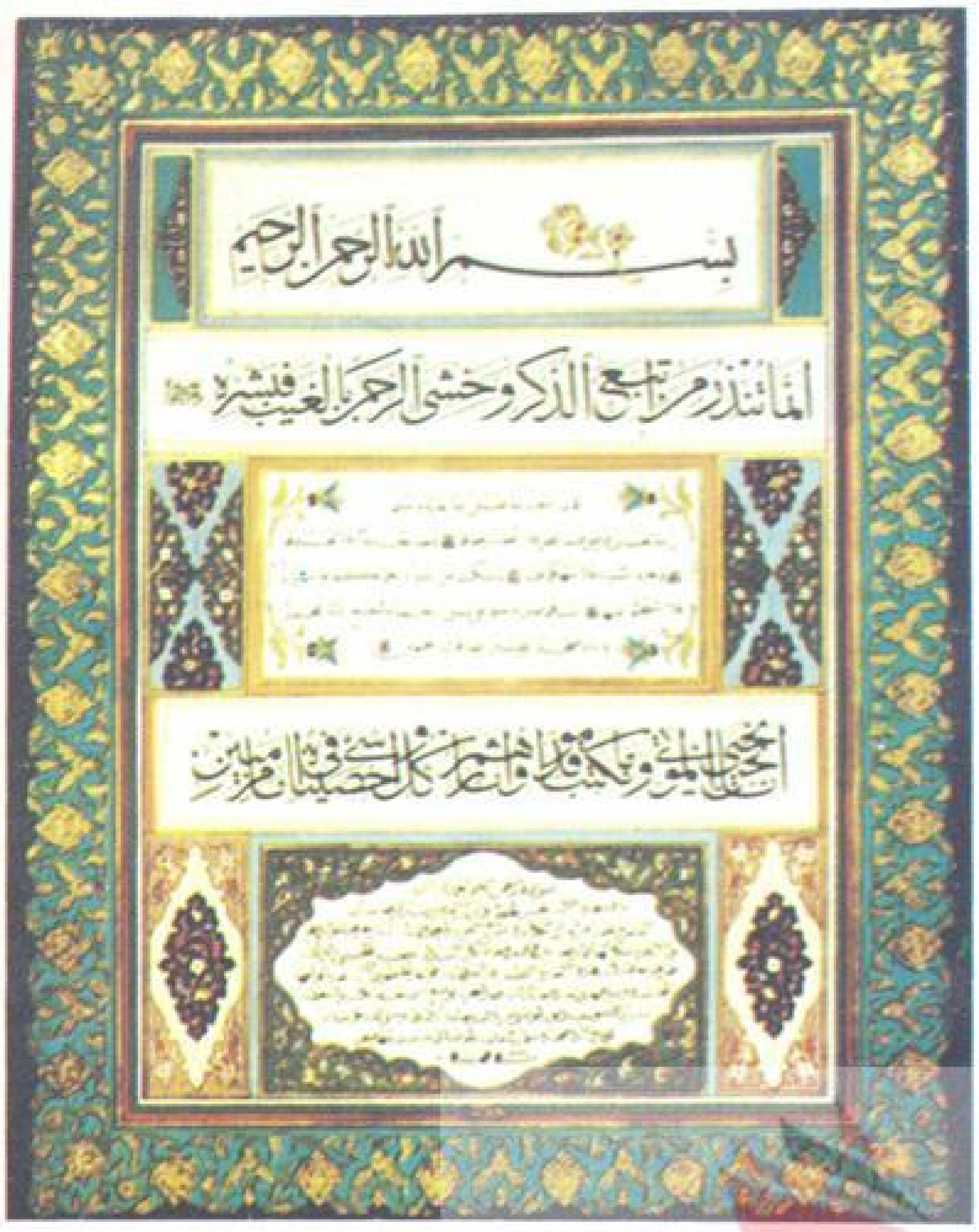
● هل لك أن تحدثنا عن تأثيرات البيئة الاجتماعية والطبيعية على أعمالك ؟

ـ بما أن الفنان هو وليد البيئة وظروفها المحيطة التي يعيشها ، فإنها حتما تترك بصمات واضحة على مسيرته الفنية حتى في مراحل متقدمة من العمر وبعيدة عن الطفولة . بيئة مدينة الموصل الدينية والعلاقة بالقرآن الكريم والحرْف العربي تتجاوز الناحية الفنية الى الروح . فكان اهتمامي بالرسم وبقية الفنون لا يقل عن الخط . وجاء الانشاء في أعمالي الفنية معتمدا على القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة ، وهذه حقيقة ودلالة واضحة لدى الفنان المسلم سابقا .



● مدى تصوّرك في إمكانية معالجة اللوحة التشكيلية مستقبلا بالحرف العربي ليصبح فنا قائما بذاته ؟

ـ لكل أمة من الأمم خصوصية معيّنة هي في حقيقتها رمز لكيانها وقوتها وعطائها وحضارتها ، .واللغة العربية بشكل خاص كفن عربي هي إحدى خصوصياتنا كعرب وكشرقيين وهي لم تتكوّن عبر ظرف طارىء أو وقتي أو



لحاجة تنتفي لفترة معينة ، وإنما تكونت عبر فلسفة طويلة للمجتمع استغرقت أربعة عشر قرنا . ان الفنان العربي لم يغفل عن الأسلوب أو المدرسة التي يستطيع أن يعبر بها فعلا . فبرز الواسطي في الفترة العباسية وبدأ الحَرْف العربي يدخل الى جانب اللوحة التشكيلية في القرن الرابع الهجري وتعـدّدت أنواع الخط لتعـدّد الحاجـة اليه، وكـان كل نوع من خط يؤدي الى حالة معينة لا يؤديها النـوع الآخر . فخط الثلث يثير حالة من الصوفية والقـدسية داخل المساجد والقباب والمحاريب ، وهكذا حال أنواع الخطوط الأخرى ، لكن الحرف لم يكن يعبر عن مضمون فلسفي أو فني لأن استخدامه كـان محدودا في كتـابـة المصحف والأحـاديث النبوية وأحيانـا بعض المعلقات الشعرية . فالحرف لم ينضج جماليا لأن استخدامه كان وظيفيا معبّرا عن لغة معينة . ان استخدامه في اللوحة التشكيلية بمقوماته ضمن جو معاصر بحيث يكون أحد مقوماتها ومن العناصر المكونة لها سيحقق خصوصيتنا من وجهة نظر معاصرة ، على ان يبقى هذا الحرف رَمْزًا مهمّا يعكس تراثنا وحضارتنا بـوجهها النـاصع والمشـرق ، وذلك باستلهامنا للتراث في أعمالنا الفنية برؤية معاصرة وليس عن طريق نقله أو الاستمرار في تقليد الكتابـات القديمة .

حوار مع ...

● امكانية الاستفادة من اللوحة في حرفية الحرف ، وإمكانية بقائه محافظا على رونقه جماليا ؟!

ـ لم يكن الفنان المسلم يطمح الى بناء المساجد والقصور الباذخة المترفة كما نراها اليوم ، لأن الفن الاسلامي في حقيقته من زهد وتصوّف . كل شيء بسيط ، ولهذا لم يكن اللون مستخدما ، وإنما كان المداد الأسود أو الحبر الأسود هو المستخدم . لكنه تواجد في الفن الاسلامي والزخرفة الاسلامية متأخرا ، وصار لكل لون خصوصية معينة ابتداء من الفيروزي وألوان الصحراء وألوان الخضرة ودخلت على الحرف ضمن جو اللوحة العام مضمونا وموضوعا . فيأخذ الحرف لونا معينا دون ان يؤثر على حرفيته ، بل سيضيفُ جَدِيدًا الى اللوحة متمثلا برمزية اللون .

● هذا يقودنا الى السؤال التالي : هل يعطي اللون ليونة أكثر للحرف اذا نفذ بعدد من الألوان ؟

ـ لا أقصد عملية فرض أو حشر الألوان داخل الحرف ، وانما وجود هدف معين حتى وان هناك عددا من الألوان في حرف واحد ، وإلا ، اذا لم تتحقق غاية الهدف سيكون تزيينا وتزويقًا . التزيين في الفن الاسلامي موجود ظاهريا بالمنظور البصري كما في الزخرفة لأن الفنان المسلم يطمح في تحقيق وخلق علاقة روحية بينه وبين الله سبحانه وتعالى ابتداء بتكرار الوحدات الزخرفية التي في حقيقتها تسبيح لله سبحانه وتعالى بالاضافة الى انها تجريد للاشكال النباتية ووضعها في قالب هندسي .

● في أعمالك مثلا !

ـ أحد المبادىء الاساسية في لوحاتي طرح رمزية وايحائية اللون ، فمثلا أعطي للسماء لونا أحمرا ـ لا توجد سماء حمراء ـ كي تتآلف مع مضمون النص القرآني . إذن هو طموح لطرح ألوان اسلامية بشكل غير تقليدي ، لا كما هي في أكثر الأعمال الفنية الحديثة . عندي الكتابة عبارة عن وسيلة ايضاح للألوان أو تعبير عن رمزية اللون .

● اذا جمع الحرف في اللوحة بموضوعات حديثة ، أيهما يظهر تأثيره أشد بالنسبة لك ، الحرف أم اللوحة ؟

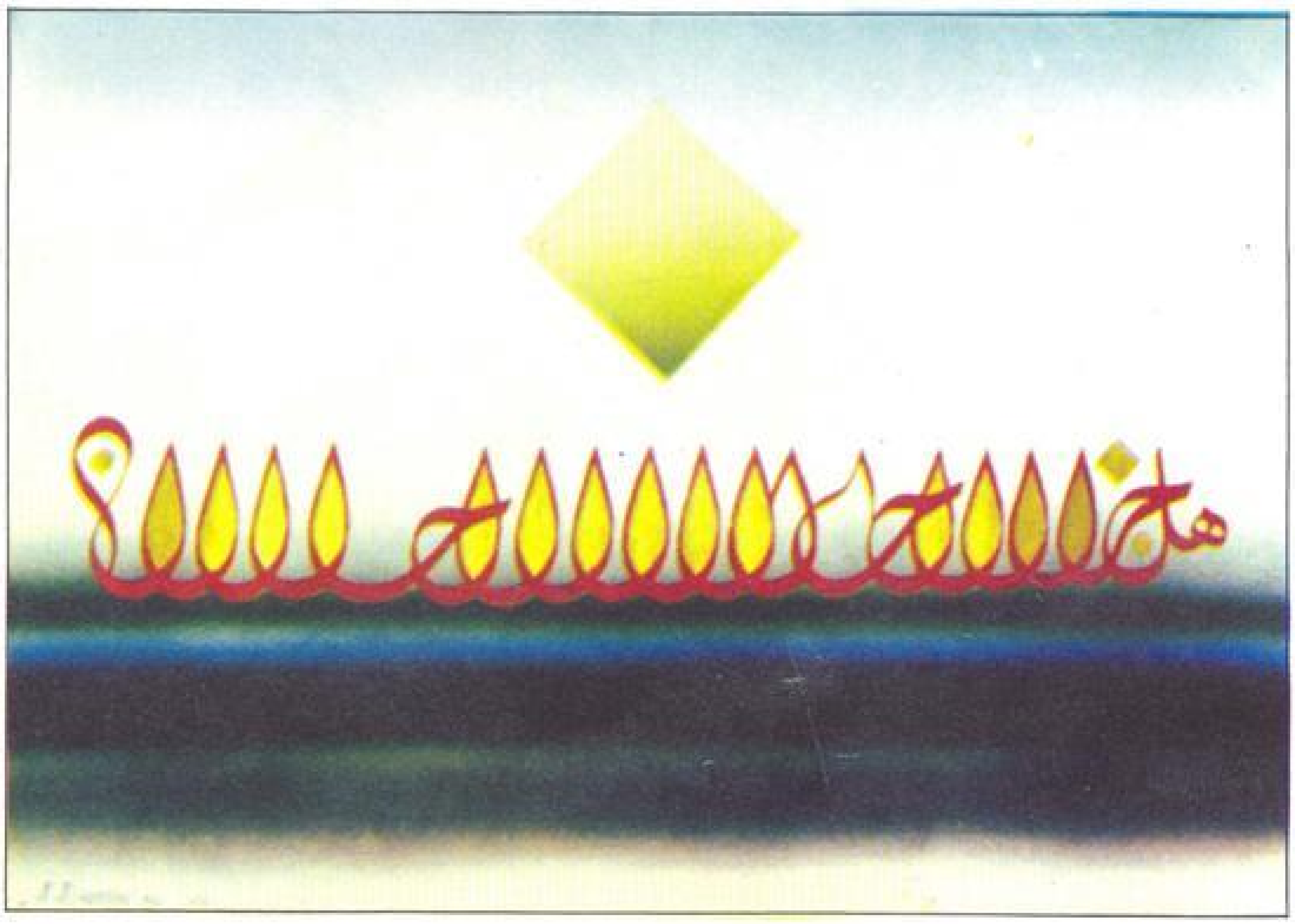
ـ أساس أعمالي بشكل عام الحرف العربي . لو كان همي ربطه بواقعه التقليدي الذي تعلمته كبداية لكنت اكتفيت بالحصول على الاجازة ، لكن الواعز الذاتي دفعني باتجاه طموح مشروع بأن لا يبقى الحرف على وضعه هذا . فسخرت كل الفنون التشكيلية التي لي المام واطّلاع بها في خدمة الحرف وليس العكس . فوجدت في الأثر المعماري الاسلامي قيمة تشكيلية فنية عالية ، لكن الحرف بقي متصدرا هذه القيمة فاستخدمتها .

● التكوين على خلفية بلون واحد ذات بعد واحد يبرز الحرف بشكل أكبر مما لو كانت الخلفية بعدة ألوان وبأكثر من بعد ؟

ـ لا أتعامل مع السطوح الرتيبة ذات الطول والعرض ، اتعامل مع أبعاد ثلاثة ، طول وارتفاع وعمق فضائي لخلق منظور روحي داخل اعمالي يتلاءم وصوفية العمل الفني . فهنا يظهر العمق الانساني في التعامل الالتصاق به مباشرة ، قد تكون هذه الحالة انطباعية لكنها ذات ألفة ومعاني انسانية أكثر منها سطوح ذات أبعاد هندسية معينة . لا أخلق سطوحا كي ألونها بالأسود وأكتب فوقها بالشكل التقليدي ، بل أخلق لونا يحقق لي فضاءا لا متناهيا ، والذي أعني به السماء ، وهنا يكمن الجوهر في الفن هناك جانب حرفي وجانب ابداعي يجب ان يتعاشقا في مضمون انساني وليس جماليا فقط وإنما حالة اندماج كلّي وصولا الى الخلق .

● في هذه الحالة نستطيع ان نحدد أقرب الأساليب في الفنون التشكيلية أهلا لتقبل موضوعاتك وأسلوبك . . . .

ـ بالرغم من احساسي بأن الأسلوبية هي قيد ، لكن الذي يهمني طريقة التعبير ، وان الأفكار التي أحملها تصل الى هدفها بالنتيجة . قد تختلف الأساليب أو المدارس أو طريقة التعبير ، لكن اعمالي بشكل أو بآخر تقترب من مدرستين أساسيتين هما التعبيرية والرمزية في آن واحد ، تعبيرية من خلال حركة الحرف العربي داخل اللوحة ومفرداتها . مثلا النقطة ، أحيانا تكبر وأحيانا تصغر وأخرى تتصدع وأحايين يتغير لونها . فقد يتغير الشكل أو اتجاه الحرف ، المهم ان يؤدي الى حالة معينة تثير في المشاهد المتلقي إحساسا ما . قد لا يستطيع الأسلوب تحقيق ذلك مستقبلا أو قد تكون مفرداتي لا .



تؤدي نفس الغرض ، فبالإمكان تغيير هذه المفردات وجمعها . إذن المرحلة هي التي تحقق الأسلوبية مضافا الى ذلك طبيعة الحياة والظرف الثقافي. وليس العكس. لا اعتنق أسلوبا أو مذهبا معينا لأجل ايصال أفكاري ، بل أسخر الأساليب والمدارس الفنية من أجل ايصالها . وهذا ما تميز به معرضي الأخير في حمله للتعبير والرمز .

● **في المغرب العربي تيارات جديدة في استخدام الحرف في الفن التشكيلي . . نشاهد ونقرأ عن معالجات جديدة . . . . .**

ـ أتابع كل المحاولات التي تتسمى بالتجديد في الحَرْف العربي ، كلمة التجديد لها أبعادها المتعددة ، قد تكون قاسية على الحرف فتصبح تشويها ، التجديد بدون فهم الماضي ودراسته ضمن الواقع الذي نعيشه كما أسلفنا لا يمكنه أن نجدد من خلاله حاضرنا . عندما أريد ان أطور حالة معينة يجب ان ادرس حقيقة الحالة وجذورها ونشأتها وفلسفتها ، لأن عصرنا بحكم تطوّره التقني وسرعته أصبح صعبا علينا ان نفهم كل مفرداته أو حلقاته بتلك السرعة فكثرت الصراعات المادية الحياتية بعيدا عن « الصراعات » الروحية . فالنقل من الغرب وضعف الثقة بالنفس لا يمكن ان تحقق فنا عربيا ولا نستطيع ان نسمي مدرسة فنية عربية في حين ان كثيرا من الأمم والقوميات استطاعت ان تؤسس مدارس خاصة بها بالرغم من أن حصيلتها الحضارية ليست أعمق ولا أفضل منا .

أدخل بعض الفنانين من المغرب العربي الحروف العربية متناثرة في اللوحة التشكيلية في عالم لوني صاخب ، أحمر ، أزرق ، أخضر ، تيهان لا رابط يربطها ببعضها ولا تمتلك معنى لكلمة أو جملة معينة مثل حروف السين والشين والكاف وأطلقوا عليها الرمزية اعتمادا على تأدية المقطع صوتيا فيثير شيئا ما . ما هو هذا الشيء ؟ لا أحد يعرف ! ان حقيقة هذه التجربة هي بداية القرن العشرين عند (بول كلي) في فرنسا وكذلك في ايطاليا باستخدام الحروف اللاتينية وسميت بتجربة الحروفيين . فالذين كانوا متواجدين في أوروبا نقلوا هذه الطريقة وأصبح استخدام الحرف العربي من أجل مسألة رمزية تقليدا لهذه المدارس الأوروبية . فارتكبوا بذلك خطأ كبيرا هو الانقطاع عن ماضينا وتراثنا وأصالتنا من أجل موضة عصرية . المفروض فينا كعرب ان نتناول هذا التراث بجماليته وأشكاله وتأريخه الحضاري القديم ونقدمه بطبق عصري .

حَاوَرَهُ : جلال جميل
الموصل/العراق

الوقوف على أعتاب الشّرق

محمّد الغزّي

إن المتتبع لحركة الرسم في العالم الغربي يلاحظ التأثير المتصاعد للفن العربي على الفنون التشكيلية الأوروبية ، لكن بقدر ما يقرّ الفنّان الغربي باستيحائه من التّراث الصّيني والياباني نجدُه صامتاً حين يكونُ مصدر استلهامِهِ التراث العربيّ.وقدْ عَلّق على ذلك الرسام النّاصر بالشيخ **قائلا :**

« **يكفي ان ننظُر في لوحات سولاج الذي ركّز بحوثهُ على بعث علامات ضخمة ـ تغطّي سطح اللوحة كلها ـ الى حدّ أنّها تبدو وكأنها أشكال تجريدية من وحْيِ العبقرية الخارقة التي يتمتع بها الفنان ، ولكنها في الواقع ترتكز على رسم حرفيّ الهاء والعين مع توشيح بحرف الألف الى درجة أنه يمكن للناظر العارف باللُّغة العربية ان يقرأ هذه اللوحات أدبيا لا فنيّا . كذلك الأمر بالنسبة للرسام براسينوس اليونانيّ الأصل ، الفرنسي الجنسية والذي رسم مناظر طبيعية تعبيرية عن طريق خطوط تجريدية هي في الواقع نقل للبسملة والحمد لِلّه اللتين شهدهما الرسام على المساجد والمباني التركية . . .**

والغريب أن هذين الفنانين اللذين شدّا انتباه النقاد والرسامين في أوروبا لم يذكرا يومًا تأثّرهُما بالفنّ والتّراث العربيين ، بَلْ تحاشيَا الاشارة الى الحضارة العربية ، واعتبرا كلّ مَا جَاء في لـوْحَاتهِما ضرْبًا من الكُشُوف الفرْديّة . . . . .

إن اقتباس الفنّان الغربي من التّراث العربي قديم ، ويرجع الى مئات السنين ، فهذا ابن جبير الذي زار صقلية سنة 1184 م ، أي بعد أن انفصلت هذه الجزيرة عن الدولة العربية وسطا عليها النُّرْمَان ، يَقفُ مُنْدَهِشًا أَمَامَ تغلغل الحضارة العربية في الحياة الايطالية ـ فيذكُرُ الرحّالة الأندلسي افتتان الايطاليين بالزّينة العربية ، وتشبث ملكهم بأسلوب الحياة الاسلامية « فهو يتشبّه (بالعرب) في ترتيب قوانينه ، ووضع أساليبه ، وتقسيم مراتب رجاله . . . . ومن عجيب أمره أنه يقرأ بالعربية ويكتب بها » .

ومع النهضة الأوروبية ازداد اهتمام الغرب بالحضارة العربية خاصة بعد الأسفار التي قام بها الرحالون الأوروبيون الأوائل (**من أمثال ماركو بولو**) والذين أتوا على وصف البلاد العربية وأحاطوها بالكثير من الأساطير والخُرافات . . . . واقتحم الغربيون الشرق إبان حملة نابليون ودخلوا يهتكون أسراره ويفتحون أبوابه المغلقة ثمّ خرجوا منه حاملين نفائس مصر وتحف فلسطين لتكون مصدر الهام للفنان الغربي .

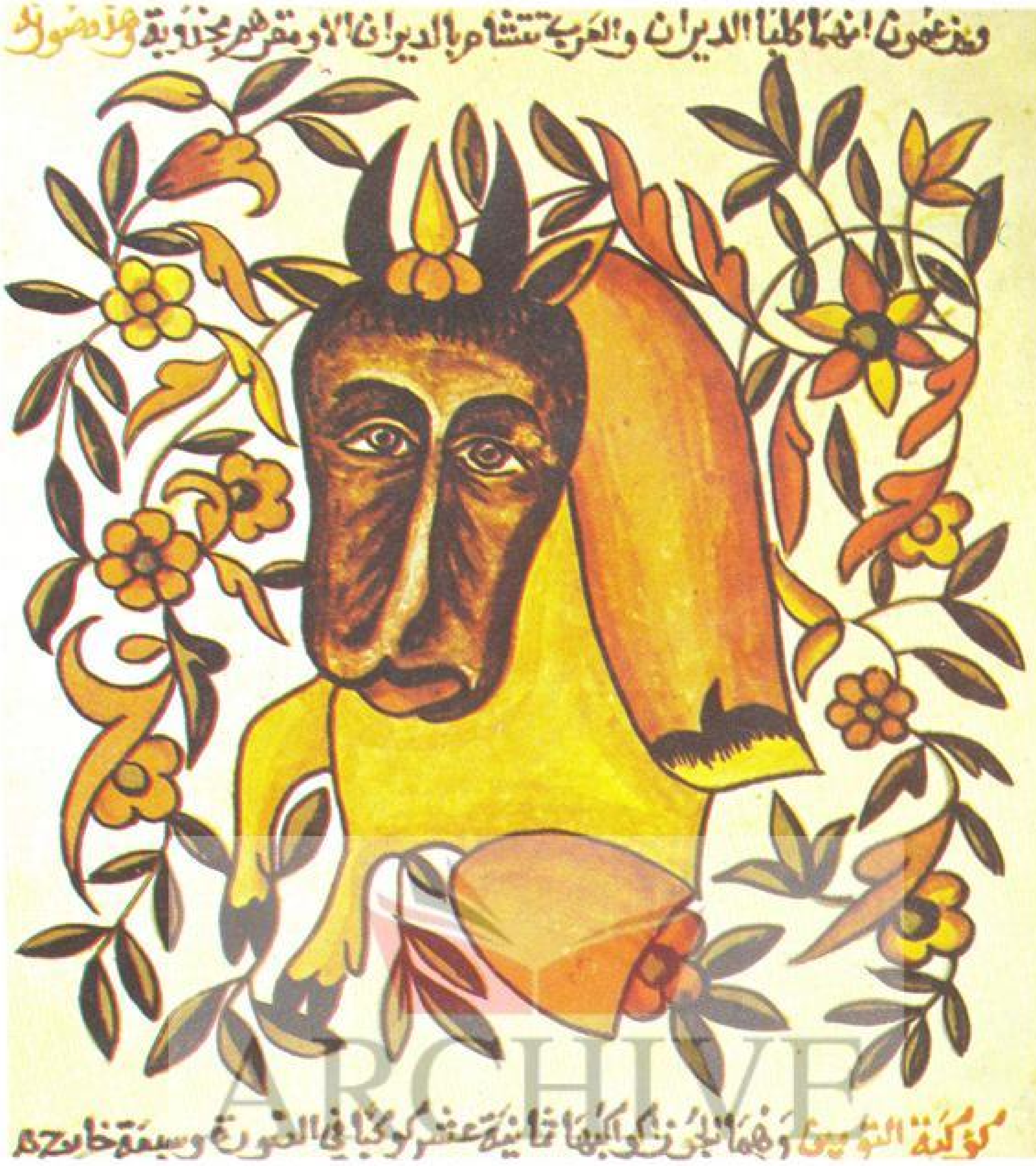
وعندما اندلعت حرائق « الرومانسية » في الفن الاوروبي أصبح الشرق « **فردوسا مفْقُودا** » الكل يسعى اليه ، ويحلم بالوقوف على أعتابه ، وظهرت حركة الاستشراق لتذكي هذا الحنين وتزيده توقدا ، وأصبحت المدن العربية مثل القاهرة ويافا والقدس وبيروت رموزا شعرية وفنية حفلت بها قصائد الشعراء ورسوم الفنانين . . . .

وكما لاحظ « **ميشال فيريه** » فقد كان لعامل الأدب دورٌ كبيرٌ في توجيه الذوق الأوروبي العام نحو الشرق العابق بالروحانية والسحر والشفافية . فقد تعددت المؤلفات التي تشيد بالشرق ، وتزجي إليه المدائح تِلْو المدائح :

من ذلك رواية « **الحريم** » لبايرون (1814) و « **قوبلا خان** » لصامويل تايلور كولريدج (1816) و « **لاَ لاَ روخ** » لتُوماس مور (1817) و « **رحلة الشّرق** » لكنغلارك أوثن (1844) هذا بالاضافة الى الآثار العربية التي تمت ترجمتها الى اللغات الأوروبية والتيْ أوقدت ، في كلِ أوربيّ ، جذوة الحنين الى الشّرق البعيد ؛ ونذكر من بينها « ألف ليلة وليلة » و « **رباعيات الخيام** » .

ومع الاستعمار الفرنسي للجزائر فتح الشرق أبوابه للغرب وارتحل العديد من الرسامين الى مملكته الغارقة في الضوء ، يستلهمون زخارفها ونقوشها وعمارتها . وجاء « **ديلا كروا** » الى الجزائر سنة 1832 وعَاشَ أسلُوبا في الحياة والرسْم جديدا .

لقدْ كان هذا الفنان الفرنسي مسكونًا بالشرق مُنْذُ شبابه الباكر ، وكان يرسُمُ ، من المخيّلة ، مشاهد من



الشرق ، ويستمدّ ، من قراءاته حول العرب والاسلام ، مادته الأولى في الرسم والزخرف والألوان . . . . فقد استوحى مثلاً من رواية الأديب الانجليزي بايرون « الحريم » لوحته « **موت سارادانابال** » حيْثُ مَزَجَ بين الوجه ذي السّحنة العربيّة ، والحليّ والثياب الهندية . . . . وقد اعترف « **ديلاكروا** » في الجزائر بالأخطاء التي ارتكبها في بعض لوحاته ، وكفّر عن ذنبه باسْتِنْسَاخ مشاهد حيّة من الحياة العربية ، مؤثرا نَقْل التفاصيل الصغيرة ، والتي لم يتفطّن الى قوّتها وتأثيرها إلا عندما عاش في الجزائر ردحا من الزّمن . . . . .

وبعد استحواذ الاستعمار الغربيّ على كل المنطقة العربية أصبح الشرق « جزءا » من الغرب ، وأصبح في مقدور الفنان الأوروبي التواصل معه بكل يسر وسهولة . . . بل ان البريطاني توماس كوك قام ، بداية من عام 1868 بتنظيم رحلات سياحية الى مصر ، وكما لاحظ « **فيريه** » فإن أهرامات الجيزة وتمثال أبي الهول وغيرهما اصبحت من المعالم المألوفة لدى السياح الأوروبيين مما جعلها بالتالي من مألوفات الرسم الغربي . . . .

وجاء ماتيس الى المغرب وافتتن بالألوان والأضواء وبما خلفته الحضارة العربية من آيات الفن على الخشب والنحاس والصخر ، وجاء كادنسكي الى تونس سنة 1905 ووقف مندهشا أمام الأزقة والأسوار والبحر الصاعد الى السماء .

وبدأ الخط العربي يتسلل الى لوحات الفنانين الغربيين وبدأت تأثيرات الرقش والزخرفة تبرز في رسومهم ولعل أهم فنان زار المنطقة العربية ، ومثّلت زيارتُهُ مُنْعطفا فنيًا لافتًا هو الرسام الألماني **بول كلي** .

في 3 ماي 1914 سافر مع صديقيه « موييه » و « ماكه » الى تونس « وهناك قابلتنا الشمس الساطعة ذات القوة العاتمة ، وكان الجو الصافي الألوان يثير في النفس أجمل الوعود » .

نقد تشكيلي

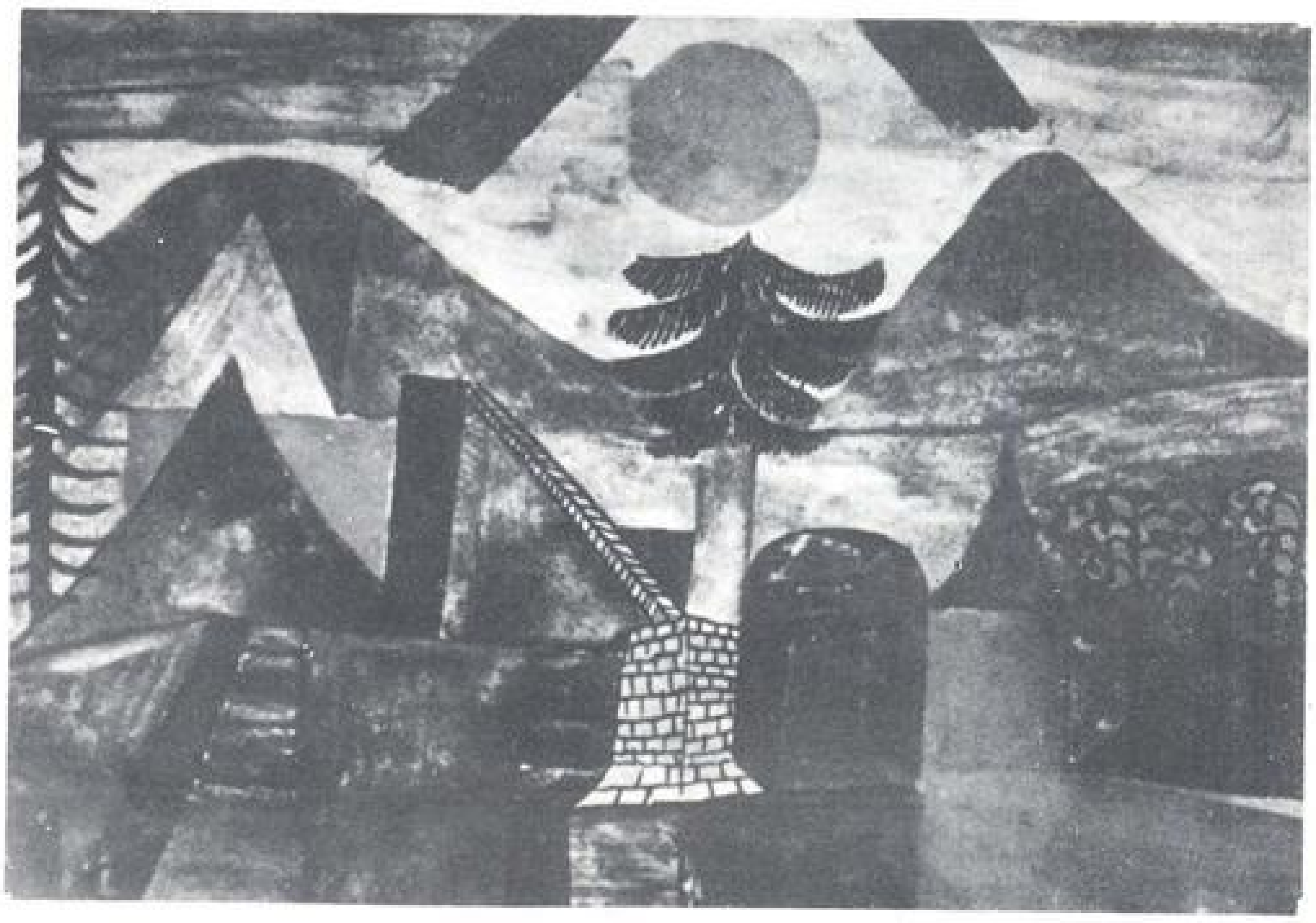
وتوغّل « كلي » داخل المدينة ووقف أمام مساجدها يتهجّى الحجارة والأشكال ، ويقرأ الأحجام والمساحات : هذه الحضارة العربية تختزل أمامه في انحناءة قوس أو زخرف باب .

في 8 أفريل يكتِب «كلي» في مذكراته « مارست الرسم في مطلع النهار أمام ابواب المدينة : أضواء متفرقة ، خافتة وشفّافة .... لا ضباب على الاطلاق ... » .

لم يكن «كلي» يَبْحث في المدينة العربية عن مظاهر الفضول والغرابة كما فعل السياح الاوروبيون بل أراد ان يحاور مفردات حضارتها ، وعناصر جماليتها ....

لهذا استغْرَقَ طويلاً في ليل المدينة المضمّخ بالعطور ، مغْلقًا عينيه ، مالئا سمعه بصخب عصورها السّالفة .....

وجلس طويلا أمام عازف أعمى يغترف منه إيقاع التراث وعمقه . يقول كلي : لقد ظل الايقاع متواصلا في نفسي إلى الأبد ....



بول كلي

وتبلغ الزيارة ذروتها وروعتها حين يصل الى مدينة القيروان حيث يهتف قائلا : **سأتوقّف عن الرسم الآن .... لقَدْ نَفذت هذه الأشياء الى أعْماقِ روحي بكلّ وداعةٍ ..... إنّي أشْعُرُ بالامتلاء ، وهذا ما يزيدني ثقة واطمئنانا .... إنّ الألوان تتهافتُ عليَّ .... لَمْ يَعُدْ لي مِنْ حاجَةٍ في البَحْثِ عَنْها وسَتَبْقى في أعْماقِي وإلى الأبد .... هَذا هُوَ مَعْنَى هذه اللحظات المقدّسة .... أنا واللون شيء واحِدٌ .... أنا رَسّامٌ .....** » .

وفي مدينة القيروان يندمج «كلي» مَعَ الأشياء ، مَعَ الأشجار والحجارة والأعمدة ويبلغ انتشاؤه مرْحَلَةً قُصْوى ...

وفي لحظةٍ واحدةٍ يَتَخلّى «كلي» عن كلّ مفاهيمه الفنية القديمة ، وتصوراته الجمالية السالفة ويكتشف طرائق جديدة في التّعبير ، يقول عفيف بَهْنسي إنّ « كلي » قدْ تَفطّن الى ان الفنّان العربيّ يندمجُ كليًا في مَوْضُوعِهِ ، إذْ لَمْ يَكُنْ هَدفه نَقْل المَوْضُوع القائم في العالم الخارجي ولَمْ يَكُنْ من شأنه أن يؤكّد انفصال الأشياء في ذاتها وَهْوَ المؤمنُ بوحدة الوجود ، بل كان دورُهُ يَكْمُنُ في السّعْي عَنْ طَريق الفَنِّ إلى إلغاء الطبيعة المستقلّة عَنْهُ ، هذه الطّبيعةُ التي فَرَضَهَا الخلاف العرضيّ لكيْ يَنْدَمِجَ فِي رُوح العالم ....

وبرحْلَةِ «كلي» الى البلاد العربية (فبعد تونس زار مصر) أَخَذَ الفَنّ في الغرب مُنْعَطَفًا جديدا وتَمّ الانتقال من المشخص إلى التّجريد نهائيًا وسقطت الحدودُ بيْنَ اللّون والرسّام .

وبعدَ « بول كلي » ظلّ الفنّ العربي يلهم الرسامين الغربيين . ويمنحهم عناصر تشكيليّة جديدة ، ولعلّ بيكاسُو كان أكثر الفنانين ولَعًا بالحضارة الاسلامية ، وأكثرهم افتتانا بفنونها وزخارفها وأَلْوَانها ، الأمْرُ الذي دَفَعَ الناقد الفنيّ دولورا الى كتابة مَقَالٍ مطوّل في مجلة الفُنُون الجميلة تَحْتَ عُنْوَان « **بيكاسُو والشّرق المسلم** » وفيه يقُول : « **نستطيع القول بأن بيكاسو كان مُسْلِمًا متعصبا .... ففي لوحاته التي تحمل طابع « الطبيعة الصامتة » سعى جهده حتى لا يقف يومَ الحساب الأخير وَجْهًا لوجْهٍ أمامَ مَخْلُوقَاتِه فَيُجْبَرُ على بَعْثِ الحياة فيها** » .

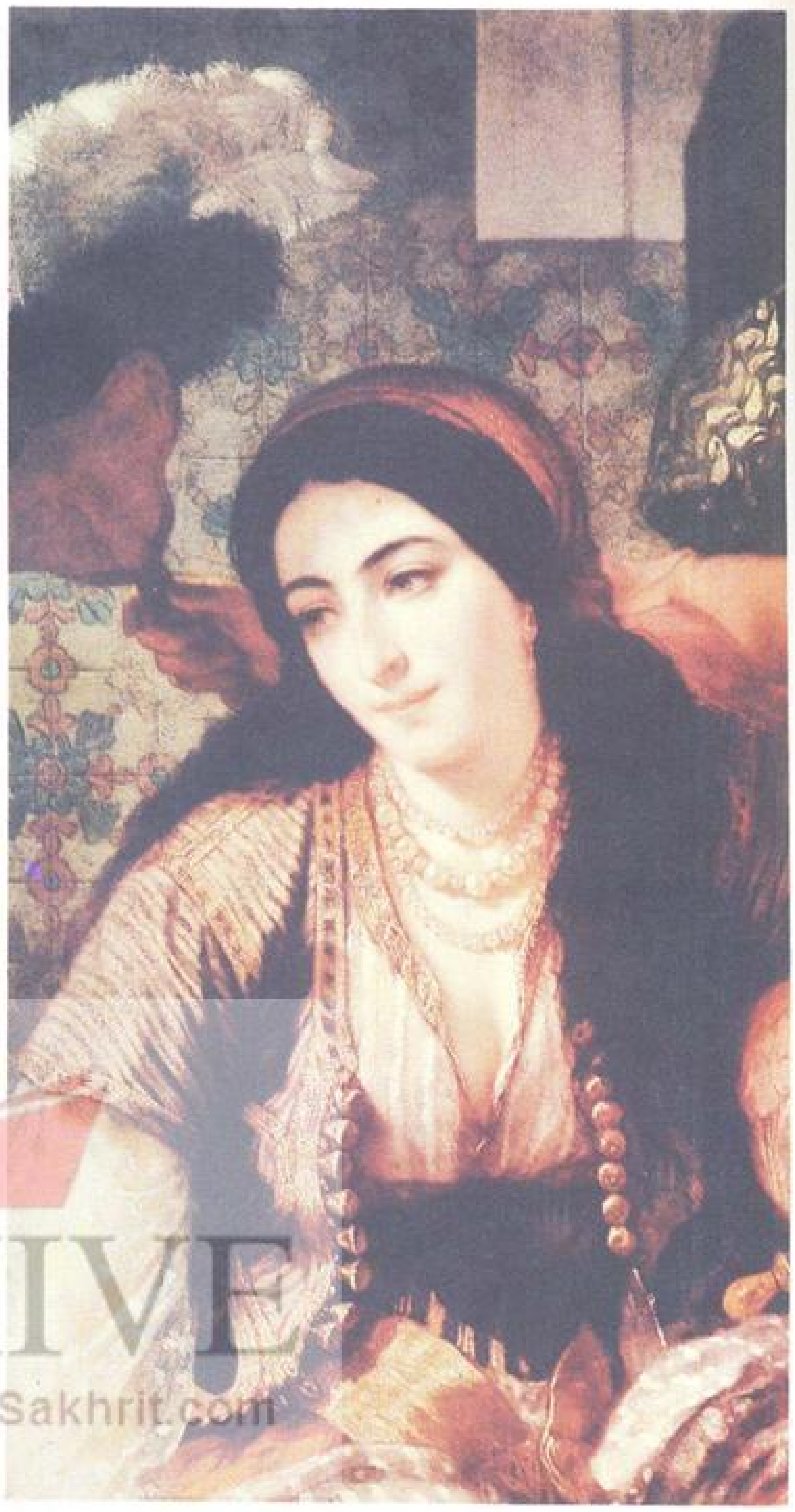
ويرى هذا الناقد وشائجَ عدّة تصلُ التكعيبية بالفن الاسلامي ، ففي كليهما لا نتبيّن ملامح الموضوع الأساسي ، وفي كليهما تختفي صورة الانسان لتصبح مجرّد وَهْم ، وفي كليهما تضطرب الأشكال والأحْجَامُ والأبْعَاد .....

وقد بيّنَ الأستاذ عفيف بَهْنسي تأثر بيكاسو الواضح ببعْض الصّور والنّمْنَماتِ العربية : فَصُورةُ الجاموس المَوْجُودَة في كتاب « **عجائب المخْلُوقات** » للقَزْويني تَحْمِلُ

نَفْسَ المبادىء التي نَهَجَهَا بيكاسُو في صُورة « **الصَّداقة** » وفي صُورة (**آنسات أفنيون**) . . . .

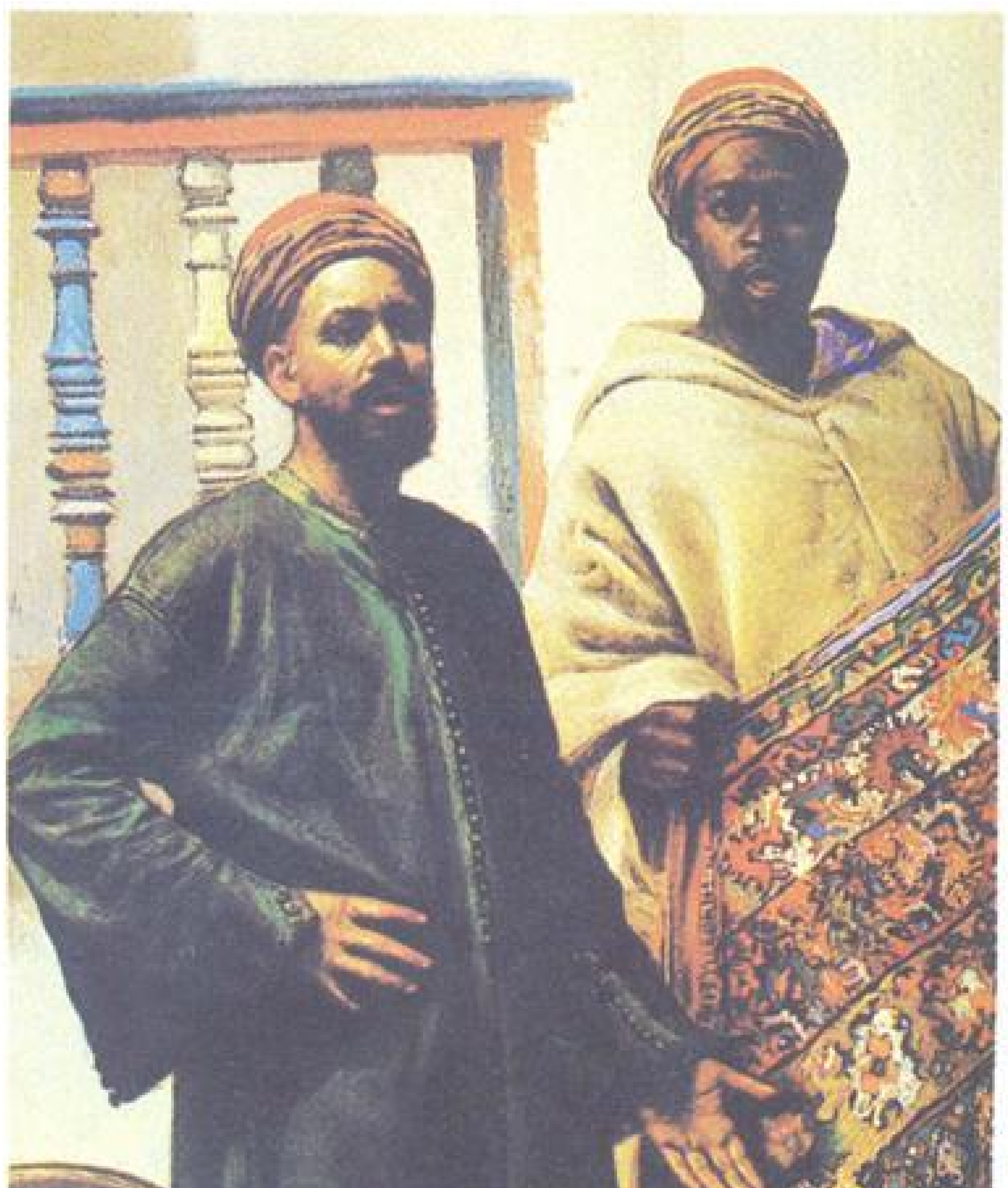
فليس غريبا بَعْدَ كلّ هذا ان يقول الشاعر أبولينير : « **إنّنا لا نستطيع نُكران سلالَة بيكاسو العربية** » .

نَفْسُ هَذَا التّعليق يُمْكِنُ أَنْ يَنْسَحِبَ على فَنّانٍ إسبانيّ آخر هُو « **خوان ميرو** » الذي اَستَفَادَ من الزّخْرُف العربي الذي رآهُ يغطّي محاريب الأندلس ومسَاجدَها وأبواب مَنازلها. قال أَحَدُ النُّقاد : « **إنّ فَنّ الزّخرف يتجلّى عند « ميرو » في تعرّج الخُطوط وتَدْوِير الأشكال واستقامة الملامح والزوايا** » .





خوان ميرو



كان ميرو ، يَسْعَى ، في كلّ أعمالِهِ ، إلى الانعتاق من العَقْلِ والاستِسْلَام الى قوّة الحدْس والخيال . . . . . .

فهو الذي قال « **إن الفنّ في انحطاط مُنْذُ بداياتِه في الكهُوف** » فكان من البديهي إذن ان يجد في الفنّ الاسلامي ضالته ، وهو الفنّ الذي امتنع عن المحاكاة ، وتحاشى التشخيص واستبدل قوّة الحواسّ بقوّة الحدْس . . . .

وإذا تجاوَزْنَا هذين الرسّامين نجد عديد الفنانين الغربيين الذين مازالوا يسْتلهمون الفن العربي ، ويستبطنون تجربته المتميزة ، ويستحوذون على عناصر التفرّد فيها . . . . .

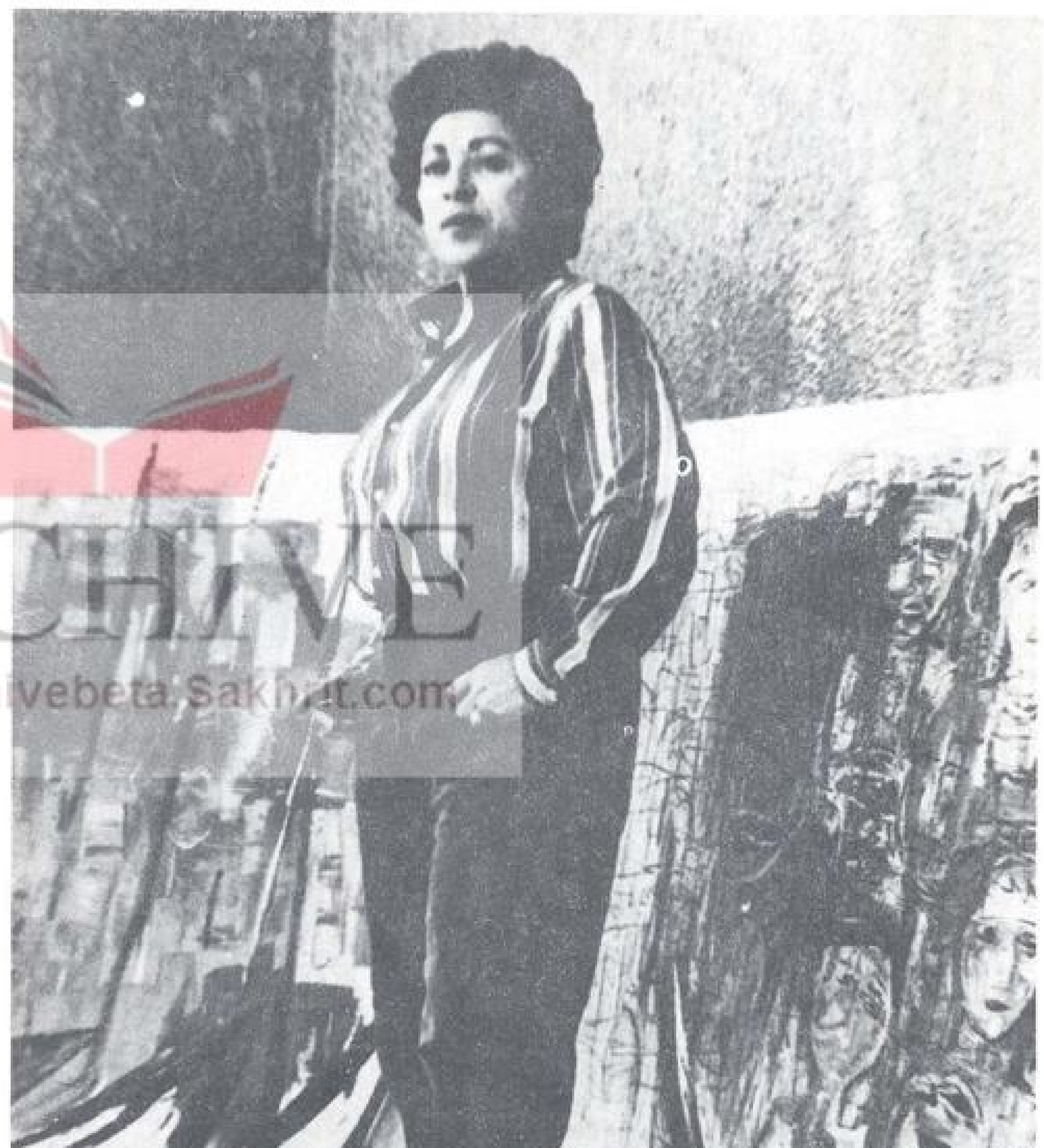
محمد الغزّي

شاعر/كاتب تونسي

لقـاء مع الرسّامة المصرية جاذبية سرّي

لابُدّ من الإستفادة من التّراث.. وإن طال بنا البحْث والتجْريب

جاذبيا

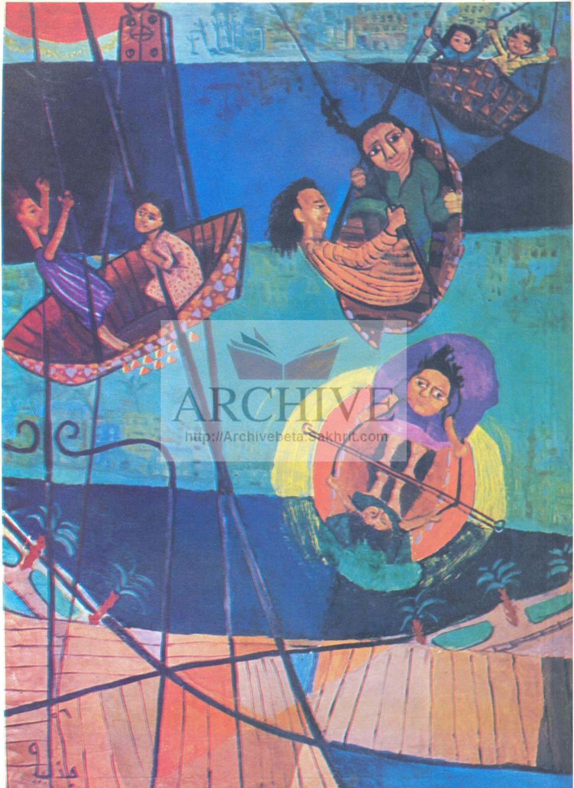


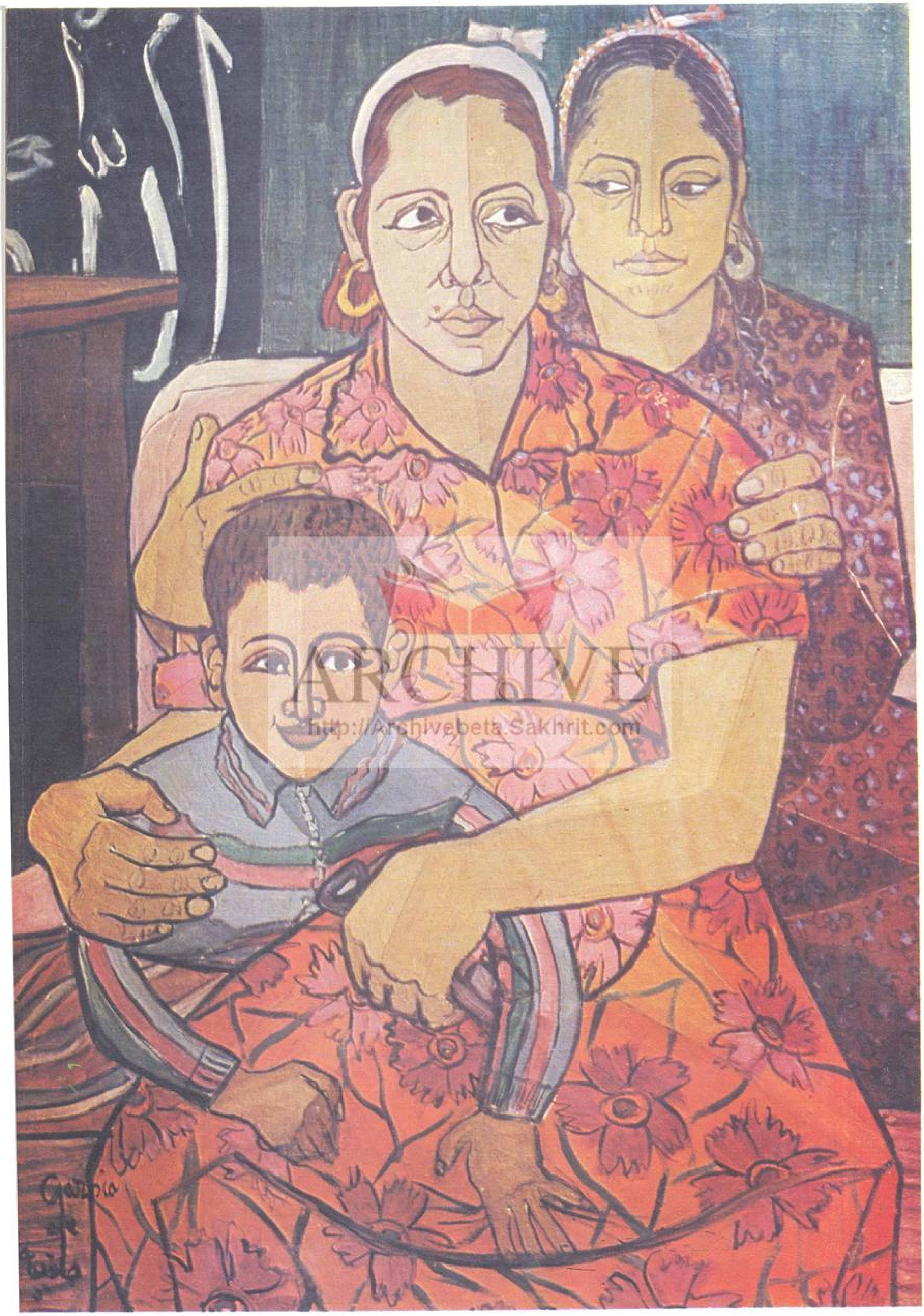
جاذبية سرّي علامة مضيئة من علامات الفن التشكيلي العربي المعاصر ، تفرّدَت باختيارها لنهج التخصّصية التعبيرية عن وعي منها بأُفول الموضة وثبات الأصل ـ جاذبية سرّي أقامت منذ ثلاث سنوات في تونس أرادت تتويجها بمعرض ضم عددا كبيرا من اللوحات التي رسمتها في مصر وأخرى في تونس بين زيتية ومائية ، والفرق فيهما واضح ، إذ تتميز لوحات ما قبل مرحلة تونس بالألوان الصارخة والدوائر المتداخلة حدّ الإختناق ... بينما تتميز لوحات تونس بالزرقة الهادئة والبياض المريح والبساطة الناطقة تروي حكايات الفلاحين والملّاحين ... والأسواق الشعبية والمدن والأرياف .

بهذه المناسبة أجرت «الحياة الثقافية» هذا الحوار :

« منحتني تونس السعادة وشفافية الذوق وكثافة الألوان وبساطة الهندسة المعمارية الإسلامية . ولأول مرة أرسم زهورا في تونس ، فالزهور تواجهني كل يوم .... فجسّدْتها في بعض لوحاتي » .

من الجزئي واليومي تبدأ جاذبية رحلتها مع الأشياء .... ومع الطبيعة والشارع والرصيف لتصل الى الكوني ... لذلك لم تكن لوحتها لوحة « مُنَاسَبَاتِيَّة » ، بل لوحة تعايش الناس حيثما كانوا ، تقتفي آثارهم من الريف الى المدينة .... من المغرب الى المشرق ... والى كل العالم .... لا تهدأ أبدًا ترسم مثلما تأكل وتشرب كضرورة حياتية ملحة ترحل في كل الوجوه ليجد كل متفرج وجهه في لوحاتها ....





● ولماذا هذا التركيز في رسوماتك الشعبية على الفن الفرعوني ؟

ـ لأن جذوري مصرية ، وأنا خلقت ونشأت في مصر ، والفن الشعبي عندنا منذ عهد الفراعنة هو ذاته لم يتغير إلّا من حيث الرموز ، كالرمز الفرعوني أو الرمز القبطي أو الرمز العربي الإسلامي حسب العصور التي مرّ بها . . .

فالرمز يتغيّر ، لكن الأسلوب الفني هو نفسه وطريقة الرسم هي نفسها .

● كيف تنطلقين من الجزئي واليومي وُصُولاً إلى المطلق ؟

ـ عندما أهتم بالجزئيات في عدّة لوحات أتعرّف أيضا على الكليّات واقترب شيئا فشيئا من المطلق . إضافة الى استغراقي في الإنتاج المستمر والإطلاع الدائم والممارسة الفنية اليومية وتطويقي للنظريات الفلسفية التي درستها مُبَكِّرًا والتي لم تستعبدني ولم تأسرني داخل نظرية واحدة .

● ابتدأت ببيع لوحاتك بصفة مفتوحة منذ سنة 1981 ، أي مؤخرا فقط ، فهل لهذا الاختيار علاقة ما بمفهومك الفني ؟

ـ لعل لذلك بعض الأسباب الموضوعية ، ففي عصر الانفتاح ظهرت طبقات جديدة لها قدرة مالية كبيرة أفرزت مجتمع الصالونات التي تريد أن تتشبّه بالأرستقراطية القديمة لأنه في عهد ما قبل الإنفتاح كانت عملية اقتناء الأعمال الفنية محصورة لدى المؤسسات الرسمية ، أما في عصر الانفتاح فقد أراد بعض الخواص أن يملكوا أيضا بعض الأعمال الفنية واللوحات التي يرغبون في التباهي بها في صالوناتهم ! إضافة الى أن هناك بعض المثقفين الحقيقيين الذين يتمتعون بقدرة شرائية مناسبة . . . . أما من ناحيتي فإن نظرتي الفنية لم تتغير ، وأسلوبي لم يتبدل ، بل تطوّر ونزل أكثر إلى الجماهير ، الى رجل الشارع (إلى البقال . . أو الجزّار . . . . الذي يعرف هو أيضا جاذبية سرّي) .

كما أن هناك من يشتري لوحاتي بالتقسيط . . . . وعليّ أن أساعده في إيصال لوحاتي الى بيته .

● كيف استطعت امتصاص كل التيارات لخلق أسلوبك الخاص ؟

ـ أعتقد ان جذوري ممتدة في أرض مصر ، لأني أعيش في خضم المجتمع . . فارتباطي بالأرض وبالتراث وهضمي لهما بشكل طبيعي ، واختلاطي بالناس واطلاعي على الأعمال الفنية في مختلف أطوار عمري ، ثم دراستي الأكاديمية وأسفاري العديدة لأكون على عِلْم بأَحْدَث المعارض والمناهج النقدية في الشعر والفلسفة وكل الفنون لأطبقها على الفن التشكيلي ، قد منحني قدرة على امتصاص كل التيارات وانصهار الفنون إضافة إلى استعدادي الشخصي وقابليتي للتعمق في فنون العالم الثالث .

وقد أخذت من التراث واستفدْتُ من تقنيات الغرب . وهذه الطريقة هي التي اخترتها شخصيا .

● المرأة في رسمك ؟

ـ رسمت الأمومة في لوحاتي ، وتعدّد الزوجات ، والمرأة المكافحة ، والعاملة من أجل لقمة العيش ، كما رسمت الطفولة المشردة . . . والحنين الى اللعب و . . البراءة . . . . . .

● جاذبية سرّي في لوحاتك ؟

ـ أسلوبي ينمو مع الزمن ويتطور ليثمر فيها بعد . . كالشجرة الحيّة أبدا . . . . أسلوبي بدأ بسيطا وشَعْبيا يتميز بأشكال زخرفية ، ثم تطوّر بفعل بُحُوثي وبفعل خبرة العمر مُمْتَصًّا كل الثقافات والتقنيات الغربية دون إهمال التراث كركيزة أساسية في أعمالي الفنية .

● كيف تتعاملين مع الخط ؟

ـ الخط عنصر أساسي في لوحاتي ، أتعامل معه بحميميّة . أهميته كأهمية اللون تماما ، وهو كالشكل من بديهيات الإبداع الفني .

● ما هي منزلة هذه المعاني عندما ترسمين ؟

* الانفعالات .
* القيم .
* الأفكار .

ـ اللّوحة وأنا نتشكّلُ في عملية ذاتية أُمارسها بغير تخطيط مُسبق .

● هل للحركة الفنية التشكيلية في تونس ما قد يميّزها عن غيرها ؟

ـ الحركة التشكيلية في تونس وصلت فعلاً إلى مستوى طيب . وإني معجبة جدا بأعمال الهادي اللّبان ورفيق الكامل والهادي التركي وغيرهم . . . . .

□ حوار : حياة الرايس

لسانيات

الأقاويل الشعرية والمرآة من المُحاكاة إلى التخييل

حسين خمري
أستاذ، جامعة قسنطينة

المرآة : القول الشعري :

القول الشعري نمط خطابي - يختلف عن الخطاب النثري من حيث الشكل ومن حيث الوظيفة . وليس حقا ما يزعمه البعض بأن اللغة فارق أساسي بين القولين (الشعري والنثري) . لأن اللغة من حيث هي لغة لا تتميز الّا بالعودة إلى الإطار المرجعي الذي تحيل إليه وتتخذه كسياق (الاجتماعي ، السياسي ، التاريخي ، الثقافي . . .) وقد تحيل الى هذه السياقات جميعها مرّة واحدة مع التغلب لواحد فيها على السياقات الأخرى .

فاللغة - في حد ذاتها - لا تتميز في التعبير الشعري والنثري الاّ بالخصائص التنظيمية التي تبنى بها وبالوظيفة التي تشغلها أو الرسالة التي تريد توصيلها ويصبح في هذه الحالة الشكل (النظم) هو الفارق الأساسي بين اللغة الشعرية واللغة النثرية مع توفر قدر غير قليل من « القصدية » في إنتاج خطاب متميّز عن الخطابات الأدبية الأخرى التي تتعايش ضمن فضاء ثقافي واحد وداخل بنية فنية متجانسة .

و« القصدية » في هذا السياق هي ما يمكن أن يطلق عليه من جهة «الأدبية» بالمفهوم الجاكسوني، ومن جهة أخرى الرغبة في التواصل ولكن بوسيلة جديدة تختلف عن الأقاويل التي ألقيت في مواقف مماثلة وضمن أطر شكلية وشعرية مشتركة بين متداولي هذه اللغة . وهكذا تتدرج اللغة في التعبير الشعري حسب القانون العام للتعبير والتوصيل الأدبي من العام إلى الخاص إلى العام مرّة أخرى .

فالعام في المرّة الأولى يحيل إلى أشياء مشتركة بين جميع أفراد البشر وهي خاصية التعبير عن هموم مشتركة وآمال وأحاسيس ورؤى . وهذا « العام » يستطيع أن يمسّ بشكل من الأشكال أعماق الكائن البشري في كل زمان وفي كل مكان . وهذا ما يسمى في الفلسفة « **الكليّات** » (Les Universaux).

فالمأساة تثير الحزن في نفس الإنسان سواء في اليونان أو بلاد العرب أو عند الهنود أو اليابان ولا يختلف في ذلك أبناء البشر ، ولا يمكن أن تصبح مصدرًا للبهجة أو الفرح لدى القاريء أو المشاهد إلا إذا كان هناك شذوذ عن السّنن أو استثناءات للقانون العام .

وقد حاول علم النفس - خاصة - البحث في الأشياء المشتركة في النفس الإنسانية بما يسمّى « باللاوعي الجمعي » ثم جاءت بعد ذلك التصنيفات التي قام بها الأدباء لحصر المواضيع الأثيرة بالنسبة للفنان والتي لها قدر كبير من الذيوع في التعبير الأدبي ، وقد عدها إ . سوريو Souriau (E) **مائتي ألف موقف فيما يخص الجنس المسرحي**[1] .

وقد ألف المرحوم محمد غنيمي هلال - أيضا - كتابا تحت عنوان « **المواقف الأدبية** »[2] . ومحتوى كتابة يقترب كثيرًا من نظرية الأصوات الثلاثة في الشعر للأديب ت . س . اليوت . ولكن ما يمكن استخلاصه من ملاحظات هذا الكتاب هي وجود مواقف نمطية ، مشتركة وعامة بين جميع أفراد الجنس البشري .

ولكن اذا طغى الطابع العام على القول الشعري أحاله الى عالم له حدود شاحبة وبذلك يفقد العمل الشعري هويته ويتحوّل من « قول شعري » قيل في ظروف استثنائية جدا للتعبير عن تجربة خاصة الى شكل شعري

(1) E. Souriau : Les 200.000 situations dramatiques, Paris - 1950.

(2) محمد غنيمي هلال : المواقف الأدبية . دار نهضة مصر / القاهرة 973بدع1 .

يستنسخ التجارب الشعرية والقوالب التعبيرية الجاهزة . فالخاص في هذا السياق هو هوية العمل الشعري في مجال ثقافي معيّن ، وهو أيضا الكتابة وفق نموذج ثقافي له خصوصياته كالجنس الأدبي ، والتيار الفكري والفلسفي ، والبناء الفني إلى غير ذلك من ما يشكل أساس **نظرية الأدب الخاصة**[3] أو ما يمكن أن يسمى « **بعلم النص** » .

وفي انتظار تأسيس هذا العلم (علم النص) وممارسته على النصوص الأدبية ذات المستويات المختلفة والمضامين المتباينة فاننا نكتفي بالملاحظات النظرية التي قدمها ر. ويلك وأروارين (نظرية الأدب) والتي تخص الظاهرة الأدبية بصفة عامة دون التعمق في خصائص كل نص . ويمكن اعتماد مفهوم « **الأدبية** » الذي أوجده جاكبسون كنقطة انطلاق فعلية لتأسيس هذه النظرية وذلك وفق هدف مزدوج الفائدة :

1 ـ تمييز النصوص الأدبية عن غيرها من النصوص التي تتجاور معها داخل فضاء ثقافي واحد وتعبر عن هموم مشتركة ولكن بطرائق متباينة وهذا أول خط يميز بعضها عن بعض بالإضافة الى شكل الرسالة التي تريد تمريرها بوسائلها الخاصة .

2 ـ تأسيس نظرية أدبية خاصة تعنى بأساسيات النص الأدبي واقتصادياته أي تشكيل النصوص الأدبية وبنيتها في ثقافة معيّنة أو البحث في تجليات النص عبر مراحل زمنية متباعدة .

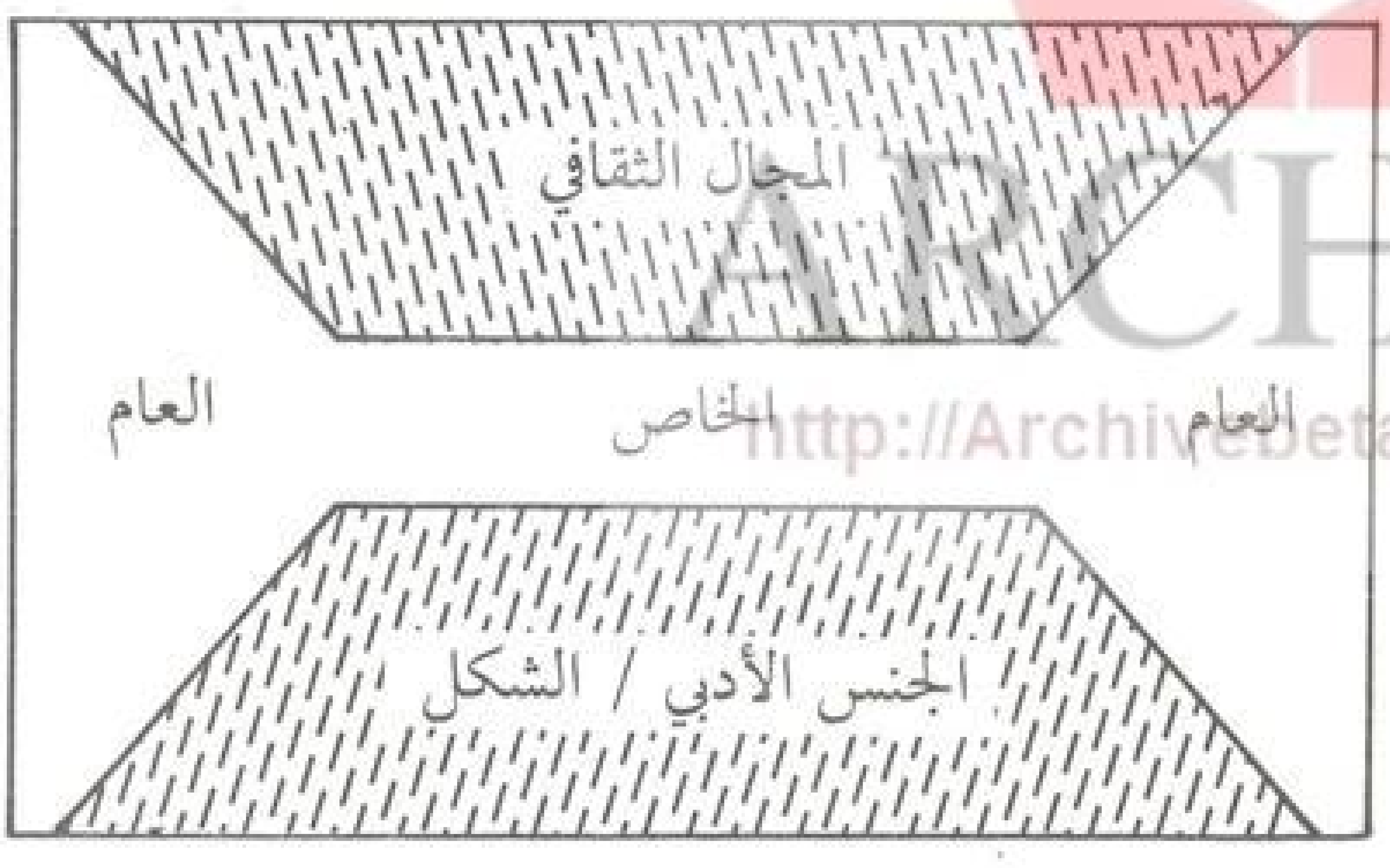
أما « **العام** » الذي ينتقل إليه التعبير الشعري بعد « **الخاص** » فهو الاحالة الى نموذج ثقافي وحضاري أعم وبالتالي التعبير عن أشياء هي مزيج من العام والخاص أي أن هذا العام هو حصيلة تلاحم الخصائص العامة للثقافة الإنسانية مع الخصائص التعبيرية الخاصة لثقافة محددة .

هذه الخاصية (العام) تجعل النص الشعري في حوار مفتوح مع النصوص الشعرية وغير الشعرية الأخرى وبالتالي عقد جدلية بين النص الحاضر والنصوص الغائبة . وهكذا تصبح النصوص الأخرى غائبة بالقوة والنص المفتوح حاضرًا بالفعل .

فإذا أردنا البحث في خصوصية النص بالمقارنة مع النصوص الأدبية الأخرى المتواجدة معه في نفس الفضاء الثقافي أو السابقة عليه فإن العلاقة المنطقية التي يمكن أن نحصل عليها من البحث في النص الحاضر والنصوص الغائبة بالقوة هي علاقة **استثناء** Rel. d'Exclusion وهي كما يقول المناطقة « **اخراج الشيء من الشيء لو لا الاخراج لوجب دخوله فيه وهذا يتناول المتصل حقيقة وحكما ويتناول المنفصل حكما فقط** »[4] .

أما اذا أردنا البحث في الجانب العام في النص الأدبي فإن العلاقة التي نحصل عليها انطلاقا من النص الحاضر بالقوة والنصوص الغائبة بالفعل هي علاقة اشتمال Rel. d'Inclusion أي أن النص الشعري يصبح عنصرًا محتوى داخل مجموعة أكبر ، التي هي مجموع النصوص التي أخذ منها النص الحاضر ، حسب التعبير الرياضي .

ويمكن أن نقدم مخططا عن المعادلة ذات الأطراف الثلاثة بالشكل التالي :



بهذا تصبح ميزة النص الأدبي هي إعادة صياغة المواقف الإنسانية السابقة وفق منظور متميّز خاضع للشروط الزمنية والمكانية لإنتاج النص في مرحلة أولى ثم في مرحلة ثانية إعادة تشكيل النصوص المتزامنة أو السابقة عليه وبهذه الوظيفة المزدوجة : إعادة صياغة / اعادة تشكيل تتحدّدُ الملامح الخاصة للنص الأدبي .

وإذا كان القول الشعري خطابا نوعيا ومتميزا فان هذا يعني أنه يعكس علاقة نوعية ذات اتجاه متفرد . هذه العلاقة هي العلاقة « المرآتية » أي اعتبار الشعر مرآة عاكسة لعلاقات معيّنة . وقد أخذت كل النظريات الأدبية بهذه الفكرة بطريقة مباشرة وغير مباشرة ، وفكرة

(3) نقترح تأسيس نظرية الأدب الخاصة وتعنى بنظرية جنس أدبي معين كالرّواية مثلا أو بما يمكن أن يسمى بنظرية النص في مقابل نظرية الأدب العامة التي تعنى بقضايا عامة تتعلق بفهم وانتاج النص الأدبي . وتكون العلاقة بين النظريتين من نوع العلاقة : النص/السياق . وتكتسي النظرية الأولى طابعا تطبيقيا نوعيا والثانية طابعا معرفيا محضا .

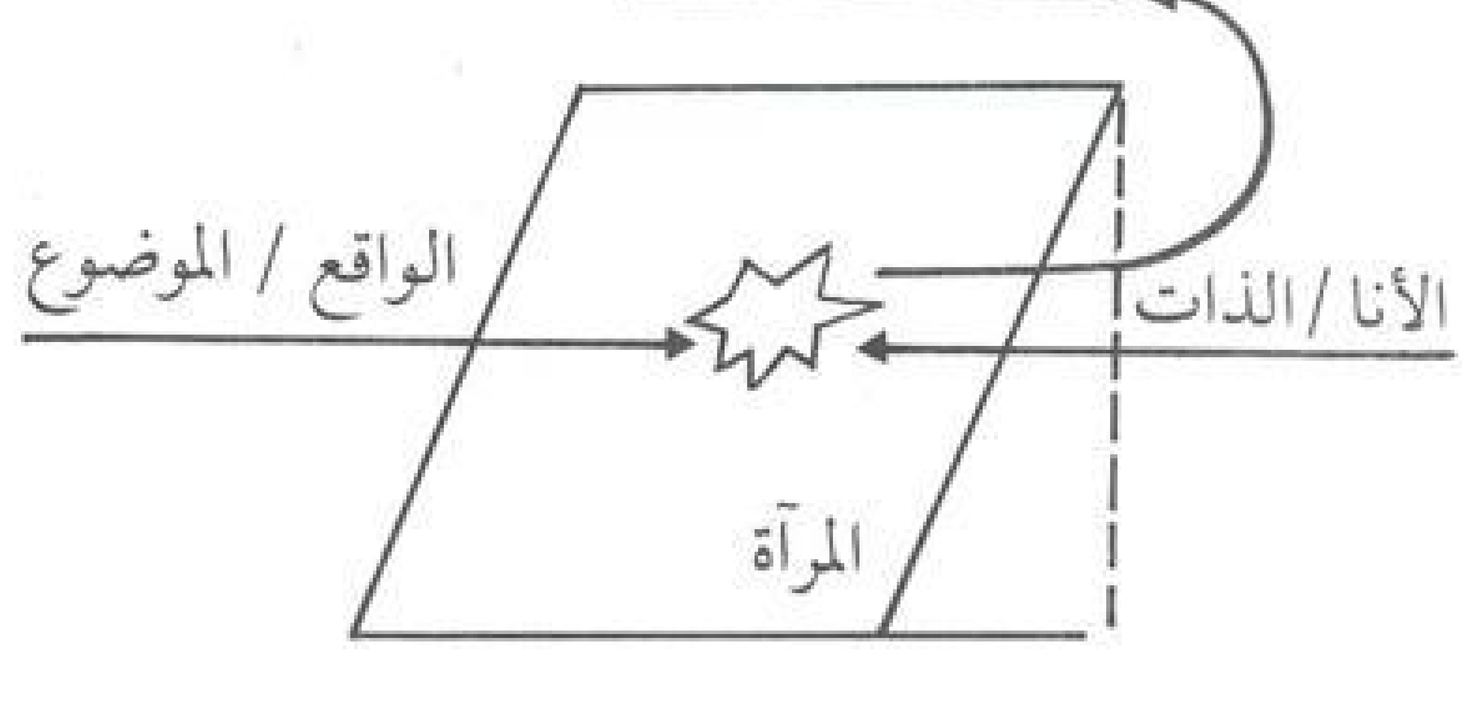
(4) علي بن محمد الشريف الجرجاني : التعريفات . ص 25 مكتبة لبنان/بيروت 1978 .

المرآة بقيت حاضرة أيضا في الممارسات النقدية التي استتبعت النظريات الأدبية التي قالت بمرآتية الشعر ، والتي رأت فيه صفحة عاكسة لعلاقات نوعية بين الأديب وبين الواقع .

وفكرة المرآة هذه راجت كثيرًا في النقد الأدبي بعد الحرب العالمية الثانية وتجلت بقوة في مصطلح « **الانعكاس** » **مما حدا بالناقد « جون هولواي » بتخصيص عنوان كامل للبحث في هذه القضايا**[5] . وسنتعرض في فقرات لاحقة إلى أهم الفروق النظرية لفكرة المرآة في التعبير الأدبي والفني وبحث أساسها الفلسفي .

وقد استغلت فكرة المرآة هذه في سياقات مختلفة وشكلت حجر الزّاوية في بحث العلاقة بين الأديب والواقع : الأدب مرآة لواقع معين ، والأدب مرآة تعكس نفسية الأديب والأدب يعكس بنية ثقافية وعقلية الى غير ذلك من المقولات التي اتخذت من مفهوم الانعكاس / المرآة حصان طروادة . وإذا أردنا العودة إلى جذور هذه الفكرة فإننا نجد بذورها الأولى عند شيخ منظري الأدب وهو أرسطو في كتابه **فن الشعر** وهو مصطلح « **المحاكاة** » الذي بنى عليه كل نظريته في الشعر .

ويمكن أن نرسم المرآة ذات الوجهين التي تعكس الواقع من الخارج وتعكس ذات الأديب من الدّاخل بالشكل الآتي :



(5) H. Holloway : *The Charted Mirror*. Literary and critical essays - London ; 1960.

وهكذا تصبح المرآة لوحة اسقاط يتشكل على سطحها الأول المقابل للمبدع / المعاين (بكسر الياء) في شكل استبطان داخلي لذات الأديب وعلى سطحها الثاني المقابل للواقع كتجسيد لتضاريس الواقع الخارجي .

وانطلاقا من نظرية أرسطو في المحاكاة دار الجدال الفلسفي الإسلامي طويلا حول هذا المفهوم مما انتج نظرية عربية إسلامية متكاملة في الشعر ، حدّدت طبيعته وأهدافه ، وأضافت إليه مصطلحا جديدًا وهو مصطلح **التخييل** الذي يعتبر بحث نتاح العقل العربي الخالص واحتل عند بعضهم ـ عند الجرجاني خاصة ـ مكانة المفتاح العجيب لفهم النصوص الأدبية وتذوقها .

وحديثنا سيتم وضع داخل هذا المجال الفلسفي والمعرفي محاولين بحث تجليات النظرية الشعرية عبر الممارسة النظرية لصناعة الشعر منذ القرن الثاني الهجري الى العصور الحديثة للبحث في أشكال انتاج الشعر وظروف ذلك إضافة إلى طرائق فهم النصوص والتعامل معها ، كما مارس ذلك أجدادنا الصالحون وما خلفوه لنا من تراث مشرق في هذا المجال .

القياس الشعري :

يتموضع الشعر داخل النسق الفلسفي الإسلامي في المرتبة الأخيرة وذلك لإعتبارين أساسيين : اعتبار ديني وذلك باعتبار الشعر يلهي عن الدين ويتعرض بالحديث الى أعراض الناس ويصور الأخلاق المنحطة التي يدينها الإسلام ولا يريد لها الإنتشار والذيوع . والاعتبار الثاني فكري وفلسفي باعتبار الشعر صناعة فكرية وقياسًا من أقيسة المنطق .

بين هذين الحدين نشأ الجدال الفلسفي حول نظرية الشعر ، وحاول الفلاسفة ايجاد القوانين التي تنتظم هذه الصناعة باعتبارها صناعة فكرية من الدرجة الأولى . وقد صنف الفلاسفة الأقيسة المنطقية الى ثمانية أقسام يحتل القياس الشعري المرتبة الأخيرة وقد « **جعل الكندي الشعر القسم الثامن والأخير من أقسام المنطق التي تبدأ بالمقولات فالعبارة فالقياس فالبرهان فالجدل فالخطابة فالشعر** »[6] . نلاحظ من هذا الترتيب الذي أعتمده كل الفلاسفة المسلمين كقاعدة عامة لتصنيف الصناعات

(6) الفت كمال الرّوبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين . ص 65 ، دار التنوير / بيروت .

المنطقية أنه يتدرج من القوة الى الضعف ، أي من أعلى مستويات العقل الى أدناها .

يرجع هذا الى اعتماد النظرة العقلية للأقيسة المنطقية التي ترى في القياس مجموع ضوابط تحكم قضية معيّنة وهكذا تصبح أجزاء القياس هي مجموعة المراحل التي يتبعها المنطقي للوصول الى نتيجة حقيقية أو مفترضة تبدأ هذه الخطوات بالمقدمة (أو المقدمات) لتصل الى نتيجة .

فإذا كانت طبيعة النتيجة من طبيعة المقدمات نقول إن القياس صحيح وقد يحدث تعارض بين المقدمة والنتيجة كأن تكون المقدمة صحيحة والنتيجة فاسدة او النتيجة صحيحة والمقدمة فاسدة ، وهذه ألوان من الصناعات المنطقية تتموضع في المجال الفلسفي الذي يحدّه من اليمين المقولات ومن اليسار القياس الشعري . وهكذا تتميّز الأقيسة المنطقية بعضها عن بعض باتساق المقدمات مع النتائج أو تنافرها أو صحة واحدة وفساد الأخرى على هذا الأساس كان تقسيم الفلاسفة المسلمين للأقيسة المنطقية « **فالبرهان يقدم المعرفة اليقينية عن طريق مقدمات صادقة وموثوق في صحتها** ، **والجدل يقدم معرفة ظنية لأنه يعتمد على مقدمات مشهورة ذائعة** ، **والسفسطة تقدم معرفة زائفة مموهة عن طريق مقدمات مموهة مغلطة** ، **والخطابة يلتمس بها اقناع الإنسان بقصد امالته التصديق** ، **أمّا الشعر فهو يقدم معرفة تخييلية باستخدام المثالات والمحاكيات ولهذا تصبح مقدماته من ذلك النوع الذي لا يدقق في صدقه أو كذبه**[7] » .

وهكذا ، حسب قوانين العقل فإن المقدمات غير الموثوق فيها ـ والتي هي بالضرورة غير صادقة ـ فإنها لا يمكن أن تقدم معرفة يقينية ولذلك عدّ القياس الشعري في المرتبة الأخيرة من الأقيسة المنطقية .

وإذا عرضنا هذا القياس على القياسات الرياضية ، وبالذات الرياضيات العصرية فإننا نلاحظ أن الشعر كإنتاج لا يخضع للقوانين الصارمة التي يفرضها المنطق . فالبنية الثنائية الرياضية (1 ، 0) عاجزة عن الامساك بدلالات القول الشعري الذي يتعدّاها الى خلق بنيته الرياضية الخاصة به .

فإذا كانت النيّة الثنائية (1 ، 0) تستطيع أن تعالج القضايا المنطقية التي يمكن أن يتأكد الإنسان من صحتها[8] ، حيث إن المجال الرياضي الذي يفصل **الصفر عن الواحد** هو المجال الذي يتنزّل فيه الصدق والخطأ العلميّان إذ يلغي أحدهما الثاني ويؤكد صحته بالغاء العنصر الثاني .

وفي الأخير يصبح المجال الذي يفصل الواحد عن الصفر هو مجال الصدق / الكذب بحيث **يصير الصفر** هو اللامعنى (أي الكذب) ويصبح **الواحد** هو المعنى (أي الصدق) . ويمكن أن نمثل ذلك رياضيا كما يلي :
0 ≥ من ≥ 1 .

هذه النسب الرياضية تخصّ فقط القضايا المنطقية والرياضية التي يمكن التأكد من صحتها وفسادها عند عرضها على مقاييس المنطق . ولكنها تفقد كل صلاحياتها وقدرتها على العمل في مجال التخييلات التي لها منطق يختلف من حيث الطبيعة عن منطق العلوم والرياضيات .

أما الفضاء الشعري فإنه يتجاوز **البنية الثنائية** (1 , 0) التي لا ترى في القضايا الاّ الصدق أو الكذب أي تساوقها مع قوانين المنطق . أما القياس **الشعري** فإنه باعتماده المقدمات المخيلة (بكسر الياء) قد أضاف مؤشرا Paramètre جديدا للبنية الثنائية وبذلك تجاوزها الى الرقم إثنين . وهكذا أصبح الفضاء الشعري يمتد من الصفر إلى اثنين حيث تتداخل المؤشرات ويلغي بعضها البعض ويؤكده في نفس الوقت وبين **الصفر** والاثنين (2 , 0) يتكون الفضاء الشعري .

وقد قدمت تجارب نقدية ناجحة في هذا المجال وخاصة فيما يخص التعبير المجازي (الشعري) والاستعارة بصفة خاصة التي لا يمكن لها تحمل الدلالة التي تشحن بها الا اذا بقيت تحمل آثار Traces[9] المعنى السابق (**الواحد**) وتلغي هذه الآثار في نفس الوقت لتؤكد المعنى الجديد (**الثاني**) . وقد تتبع هذه القضية بجدّ معتمدا على الشواهد الأدبية الناقد الانجليزي إ.أ. ريتشاردز في كتابه « فلسفة البلاغة » .

نجد مضمون **البنية الثنائية** ماثلا في الفكر الفلسفي الإسلامي متمثلا في مقولتي الصدق والكذب وظهر بهذا الصدد فريقان حاول الأول إلغاء الشعر لسببين : أنه كاذب وأنه غير منطقي ، وظهر فريق ثانٍ دافع عن الشعر

---

(7) إلفت الرّوبي : م س 107 .

(8) J.T. Désanti : Les *idéalités mathématiques*, pp 94-95, éd. Seuil - Paris ; 1968.

(9) J. Derrida : *De la Grammatologie*, éd. Minuit. Paris 1967.

باعتباره صناعة منطقية لكن من طبيعة مختلفة .

ويرى الفريق الأول ، وهو مكون في العموم من أساتذة الحكمة والفلسفة والمنطق ويقول بأن « **القياس الشعري أدنى الأقيسة الشعرية لأنه يعتمد على مقدمات مخيلة بمعنى أنها غير صادقة وغير موثوق في صحتها ولا تؤدي بالتالي إلى نتائج يقينة ، في حين يعتمد القياس البرهاني على مقدمات صحيحة موثوق في صحتها وصدقها وبالتالي فهو يتوصل للمعرفة اليقينية الحقة** »[10].

أما الفريق الثاني فقد حاول الانتصار للشعر باعتباره صناعة منطقية لكنها تختلف من حيث الطبيعة ومن حيث الوظيفة عن البرهان والجدل وسائر الأقيسة المنطقية الأخرى التي يعتمد فيها ويعوّل فيها على المقدمات الصحيحة بغية الوصول إلى المعرفة اليقينية .

وخير من يمثل هذا الاتجاه هو ابن سينا[11] الذي دافع عن الشعر باعتباره قياسا من أقيسة المنطق لكنه يعتمد على مقدمات لا يشترط فيها الصدق أو الكذب لأنها لا تهدف إلى إيصال معرفة حقيقية بقدر ما تهدف الى إثارة اللذة وهدفها الأول والأخير هو **التعجيب** وان كان هذا لا ينفي أن يقدم القياس الشعري حقيقة مؤكدة .

ولكن الشرط الأساسي الذي يشترطه ابن سينا في المقدمات التي لا يجب ان ينظر اليها من زاوية الصدق والكذب هو أن تكون هذه المقدمات مخيلة ، أي قادرة على تحريك نفس المتلقي الى الوجهة التي يريدها الشاعر .

من هذا الصدد يتخذ الشعر مرجعا جديدًا ، فبالإضافة الى المرجع الأول أي العالم الذي يحيل اليه (والذي يطلق عليه غالبا **الصدق**) ، يحيل أيضا الى ذاته أي إلى الخطاب الأدبي ، إذ أن قضية الصدق والكذب لا تعرض على مقاييس المنطق بل تتمثل في عدم تناقض الأقوال الشعرية والغاء بعضها البعض بل في مدى قدرة هذه الأقاويل على إثارة **التعجيب** واحداث اللذة لدى المتلقي .

النّسق الثلاثي للشعر :

يتألف النسق الشعري عند الفلاسفة المسلمين من ثلاثة عناصر (أو أجزاء) تمثل قضايا جوهرية لفهم ماهية الشعر ووظيفته وبالتالي تأسيس نظرية عامة للشعر . هذه المفاهيم الثلاثة هي : المحاكاة والخيال والتخييل .

هذه العناصر الثلاثة تتوزع بكيفية تظهر مساهمة المسلمين في ايجاد الأدوات النظرية التي تساعدهم على التنظير لانتاجهم الشعري ، وتبرز من جهة ثانية تفتح الحضارة العربية الإسلامية على الحضارات الأخرى .

وهكذا نجد مصطلح المحاكاة ينحدر من الفلسفة اليونانية وقد اعتنى به أرسطو عناية استثنائية وعمق أبعاده وجعل منه محور دراسته للأدب بصفة خاصة والفنون بصفة عامة ولا تختلف الاّ من حيث طريقة المحاكاة أو المواد المستعملة لهذا الغرض .

أما مصطلح التخييل فهو مصطلح عربي اسلامي محض ويقصد به طريقة الشعر في التأثير في المتلقي . وقد عرف علي بن محمد الجرجاني التخييل كما يلي : « المتخيلات هي قضايا يتخيل فيها فتتأثر النفس منها قبضا وبسطا فتنفر أو ترغب كما اذا قيل الخمر ياقوتة سيالة انبسطت النفس واذا قيل العسل مرّة مهوّعة انقبضت النفس وتنفرت عنه والقياس المؤلف منها يسمى شعرًا »[12]. وسميه أيضا **الايهام** .

وقد أكد مصطفى الجوزو أن مصطلح التخييل عربي النشأة إسلامي المنحى وذلك بقوله : « **إذا كانت فكرة المحاكاة من أطراف ما وصل النقد العربي بالنقل المحرّف ، فان التخييل هي في الحق بنت العقل العربي الإسلامي**[13] » .

وهناك مصطلح ثالث « **الخيال** » فهو مشترك بين كل الحضارات ، وهو مصطلح نشأ في أحضان علم النفس التقليدي ويعرّف بأنه القوة النفسية التي تتوسط الحافظة

(10) أ . ك . الرّوبي : م س 66 .

(11) ابن سينا : الشفاء / المنطق . 9 . الشعر ص 24 ، تحقيق عبد الرحمن بدوي . القاهرة 1966 .

(12) الجرجاني : التعريفات ص ص 218 ـ 219 .

(13) مصطفى الجوزو : نظريات الشعر عند العرب ص 114 ، دار الطليعة ـ بيروت 1981 .

(ما يسمى في علم النفس المعاصر بالذاكرة) والحس المشترك . وحسب رأي ابن سينا فإن مكان هذه القوة الادراكية هو مقدمة الدّماغ وعملها يشبه الى حدّ بعيد عمل المرآة .

ونلاحظ أن هذه المصطلحات تتداخل في كثير من الأحيان الى حدّ التكامل وينوب في أحايين كثيرة بعضها عن بعض . فقد يصير المصطلح في نظر فيلسوف جانبًا من طبيعة الشعر ثم يتحول الى وظيفة وذلك حسب الموقف أو ما يريد أن يثبته الفيلسوف .

ويرى جابر أحمد عصفور أن المصطلحات الثلاثة تترابط : أي المحاكاة والتخييل والتخيل لتصف الخاصية النوعية للشعر ، فالمحاكاة هي النظر الى الشعر من زاوية الواقع والتخيل من زاوية المبدع والتخييل من زاوية المتلقي[14] وأن « **هذه المصطلحات زوايا ننظر منها إلى جوهر الشعر** »[15].

وإلى هذا الرأي تذهب الفت كمال الرّوبي التي اخذت هذه الفكرة عن جابر عصفور . تقول الفت الرّوبي : « **فيصبح (العمل الشعري) تخيلا من زاوية المبدع ومحاكاة من زاوية علاقة العمل الأدبي بالواقع وتخييلا من زاوية المتلقي**»[16]، وسنلاحظ في الفقرات اللاحقة الطابع الميكانيكي والنظرة التبسيطية في هذه المقولة . وقد لاحظت هي الأخرى تداخل هذه المصطلحات الثلاثة ونيابة بعضها البعض في عدة أحيان والسبب في ذلك أن هذه المفاهيم يمكن أن تفسر الطبيعة الشعرية كما يمكن أن تحدّد وظيفة العمل الشعري .

المحاكاة واعادة انتاج الواقع :

يعدّ مصطلح **المحاكاة** عنصرا مهما لفهم نظرية الشعر عند الاغريق وعند العرب أيضًا وان كان قد نشأ في البيئة الفلسفية الاغريقية الاّ أنه أخذ حقه من النقاش والجدل عند الفلاسفة المسلمين .

وأصول هذا المصطلح تعود الى الفلسفة المثالية الأفلاطونية ، حيث طرد أفلاطون الشعراء من مدينته المثالية لأنهم يحاكون المحاكاة ، أي لأنهم من صنّاع الدرجة الثالثة ، ويرى أن وظيفتهم تتمثل في تمويه الحقيقة وتحويل أنظار أهل المدينة عن صناعة العقل التي تفيده في سياسته ونظمه الاجتماعية والتربوية .

وعندما جاء أرسطو (الذي يعتبر تلميذا له) حاول نقد نظرية أفلاطون في المحاكاة وجعل منها حجر الزّاوية في بناء نظرية الشعر وأعطاها تأويلات جديدة وأضاف اليها بعدا جديدا هو البعد التاريخي (الفصل التاسع من **فن الشعرا** : الشعر والتاريخ) .

« **وقد سدّد أرسطو طاليس طعنته الصميمة إلى إتهام أفلاطون للشعر بأنه محاكاة المحاكاة حين تصدى للبحث عن العلاقة بين الشعر والتاريخ . ان عمل الشاعر ليس مجرّد محاكاة أو تمثيل أحداث أو مواقف معيّنة أتيح له أن يلحظها أو ابتدعها ابتداعا بل إنه يتناولها بطريقة خاصة بحيث يكشف عن عناصرها العامة والخاصة وبهذا يلقي الضوء على جوهر الحدث او الموقف سواء أكانا صحيحين من الناحية التاريخية أم لا** »[17].

والسّر في ذلك يعود حسب رأي أرسطو دائما - إلى أن الشعر أكثر فلسفية من التاريخ لأنه يتكلم عن العام والذي يمكن أن يحدث في أي زمان وفي أي مكان في حين أن التاريخ يتعامل مع الاستثنائي ولا ينتج الاّ ما حدث بالفعل في الماضي . وهنا يتدخّل عنصران أساسيان لفهم ماهية التاريخ والشعر وقد ناقشهما أرسطو في كتابيه **فن الشعر والخطابة** « مبدأ الضرورة » و« قانون الاحتمال » .

ويرى أرسطو أن الفنون تتفق فيما بينها وأنها تحاكي الأشخاص والأفعال وأنها لا تتفرق أيضا فيما بينها الاّ بطريقة المحاكاة ووسيلة المحاكاة ، وهي الأداة النوعية لكل تعبير فني و« الفنون بأشكالها المتعددة هي من نوع المحاكيات تختلف من حيث وسائل المحاكاة ، الأشياء المحاكية وطرائق المحاكاة » .

من هذه الانطلاقة نلاحظ كيف بدأ أرسطو يتحسس مفاصل الشكل الأدبي كما أنه يكشف عن خط بارز يجمع الفنون وهو المحاكاة . هذا الى جانب قضية ترتيب أجزاء القول وتأثيرها في المتلقّي .

هذا القاسم المشترك بين جميع الفنون (**المحاكاة**) جعله أرسطو أيضا عنصرا مهما في التكوين الشعري وأصلا من أصوله . ولا غرابة في ذلك اذ يدافع بهذه

---

(14) جابر عصفور : مفهوم الشعر : دراسة في التراث النقدي . ص 156 ـ 157 ، دار التنوير ـ ط 3 ـ بيروت 1983 .

(15) جابر عصفور : م س 157

(16) أ . ك . الرّوبي : م س 19 .

(17) دفيد ديتش : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق . ص 68 . ت . محمد يوسف نجم . دار صادر / بيروت 1967 .

القناعة بعد أن هدّم نظرية أستاذه أفلاطـون (**محاكـاة المحاكاة**) ودلّل على قصورها وعدم جدواها .

ويصوغ أصل الشعر في شكل مقدمة ونتيجة ويمدّ بينهما نوعين من العلاقات علاقة ترتيبية Taxinomique وعلاقة علّة بمعلول وليس هذا بغريب عـلى رجل صـاغ معظم قوانين المنطق الصوري : اتساق المقدمات مع النتائج . يقول « **يعود أصل الشعر الى سببين طبيعيين : المحاكاة شيء طبيعي بـالنسبة لـلإنسان ويتجـلّى ذلـك منـذ الطفولة . . . في المرتبة الثانية يتحصّل الإنسان على لذّة من هذه المحاكاة** » .

الملاحظ أن أرسطو استعمل كل الوسائل للانتصار لرأيه : فهو يرى أن المحاكاة شيء متـأصل في الـطباع البشرية ولا غـرابة أن ينعكس هـذا الطابـع في أشكال التعبير . ويعرضُ هذه المقدمـة في شكل بـديهية ، ثم يقدم نتيجة ذلك وهو اللّذة التي يحصل عليها الفنان من محاكاته . وقد جعل أرسطو هـاتين القضيتـين في شكل علاقة علّة بمعلول وذلك للانتصار بواسطة العقل والجدل الفلسفي .

هذه هي الخطوط العريضة للأساس الفلسفي الذي قام عليه مصطلح المحاكاة عند اليونانيـين والمحاكـاة في مفهومها الواسع هي إعادة انتاج للواقـع . أي محاولـة تشكيل الواقع من جديد ، اعتمادا على عناصر ومعطيات واقعية أو استنادا الى خيال المبدع .

والمحاكاة اذا اقتصرت على نقل الواقع دون تحريـف او تعديل ، فانها تكون الى الصورة الكاريكاتوريـة أقرب منها الى الفن . والتعديل لا يعني فقط تجميل الحياة / الواقع وجعله قـابلا لأن يعـاش ولكن قد يكـون أيضا الإمْعـان في وصف الجـانب السلبي والمظلم من هـذا الواقع . وهـذا التعديـل (التحريف) للواقـع هدفـه أخلاقي بالدرجة الأولى ـ وان كان أرسطو يضع اللّذة في المقام الأول ـ لأنه امّا أن يدفـع للقيام بعمـل معينّ أو يصرف الناس عن عمل محدّد .

والفن الذي لا يتعدى المعنى الفج لمصطلح المحاكاة ، أي استنتاج الواقع كما هو دون حذف أو اضافة انما هو تجميد لكل الفعاليات الانسانية وتعطيل لقواها الابداعية كما لاحظ ذلك هيغل ، حيث يقول : « **حين لا يتخطى الفن المحاكاة الخالصة يعجز عن الايماء لنا بواقع حيّ أو بحياة واقعية . فكل ما في وسعه أن يعرضه علينا لا يعدو أن يكون صورة كاريكاتورية للحياة** »[20] .

وهكذا نتج عن سوء فهم هذا المصطلح وجود أدب حاول قدر الإمكان القبض على كل دقائق الواقع وحتى غير الدّالة منها ، أدب مسطح لا عمق فيه ولا دلالة ، رغم أن صـاحب المصطلح قـد وضح رأيـه في الفصل التاسع من فن الشعـر عندمـا قارن بينـه وبين التـاريخ وأنتهى إلى أن الشعر أكثر فلسفية من التاريخ لأنه يتكلم عن العام وما يمكن أن يحدث في حين أن التاريخ يتكلم عن الاستثنائي وعما حدث في الماضي . وبذلك يتـوفر الشعر على البعد المستقبلي الذي يفتقده التاريخ .

بهذا الفهم للمحاكاة ، يصبح هذا المصطلح مفتاحا لفهم الواقع واتخاذ موقف معينّ منه ، لأن المبدع لا يأخذ الواقع كما هو بل يعيد ترتيب معطياته . ثم بعـد ذلك تقديمها في قالب جديد . هذا الشكـل الجديـد هو مـا يسمى ابداعًا للواقع . وليس بالضرورة أن يكون هذا الواقع أحسن من الواقعي أو أسوأ منـه بل الهـدف هو تقديم واقع فني انطلاقا من معطيات واقعية .

وتتخذ المحاكاة ثلاثة جوانب حسب فهم النقد الأدبي الحديث : الجانب الأول هو تشكيل معـطيات الـواقع وتحويلها حسب نيّة مسبقة من المبـدع وغرضـه في ذلك ترغيب المتلقي في هذا الشخص أو هذا العمل أو تنفيره منه . وهنا يتبدّى العمل التعديلي L'acte Correctionnel في الفن الذي يصبح انزياحا بالنسبة للواقع وتعبيرا متميزا عن هذا الواقع ، أو « إخراج القول غير مخرج العادة » كما يذهب الى ذلك ابن رشد الذي يقصد من المحاكاة افادة امر زائد ، أما الجانب الثالث فهو التشكيل الجمالي لهذا الواقـع ، ونعني بذلـك أن يعبّر عن هـذا الواقـع جمـاليا ، اي استعمـال أدوات متميّزة للتعبيـر عن هذا الواقع وقادرة على احداث لذة جمـالية في نفسـه . هذه الجوانب الثلاثة هي تجليات المحاكاة على مستوى الواقع وعلى مستوى الفن .

---

(20) هيغـل : المدخـل الى علم الجمال ، ص 35 . ، ت / جـورج طرابيشي ط 2 دار الطليعة ـ بيروت 1980 .

أما جابر أحمد عصفور فانه يحاول في نظرته أن لا يعزل هذا المصطلح المحاكاة عن أخويه الآخرين اللذين هما الخيال والتخييل وذلك إيمانا منه بالتكامل بين المفاهيم الثلاثة ويتعذر بذلك فهم واحد بمعزل عن الآخرين لأن (المحاكاة ، الخيال ، التخييل) ما هي في نهاية الأمر الاّ زوايا مختلفة ننظر منها الى طبيعة الشعر والى وظيفته في نفس الوقت .

يقول جابر عصفور : « للمحاكاة جانبان : جانبها التخيلي المرتبط بتشكلها في مخيلة المبدع وجانبها التخييلي المرتبط بآثارها في المتلقي »[21] . ومعنى ذلك أن المحاكاة التي هي في الأصل اعادة تشكيل معطيات الواقع وفق منظور جمالي ولهدف احداث اللذة (أرسطو) أو ذات محتوى أخلاقي (الفلاسفة المسلمين) هي في نفس الوقت خيال من جانب المبدع ، لأن اعادة تشكيل معطيات الواقع تتطلب أدنى درجة من الخيال لربط العلاقات فيما بينها والاّ كان الربط ميكانيكيا لا يوحي بأيّة دلالة ولا يتوفر على أدنى قدر من الجمال . والمحاكاة أيضا تخييل وذلك لإرتباطها بالآثار التي تحدثها في المتلقي لأنها إذا لم تستطع استثارة نفس المتلقي فانها تعجز عن التوصيل وبذلك لا تستطيع تحقيق الغرض الموكول للشعر (اللذة - المحتوى الاخلاقي) .

هذه النظرة تقترب كثيرا من فهم الفلاسفة المسلمين للشعر - وخاصة الذين تعرضوا لشروح أرسطو - فهو تارة محاكاة وأخرى خيال وطورا تخييل . وتتبادل هذه المفاهيم مواضعها داخل النسق الفلسفي الاسلامي دون أن تحدث أي تناقض أو اضطراب في تحليل القضايا .

وقد تعرض ابن سينا في كتابه الشفاء ، الجزء المتعلق بالمنطق وفي الفن التاسع المعنون **الشعر** الى تعريف المحاكاة ، وان كانت منطلقة من المفهوم الأرسطي **إلاّ أنها أبرزت أصالة الفكر الإسلامي وتوقه الى الإضافة والى الإبداع . يقول ابن سينا : « المحاكاة كشيء طبيعي في الإنسان ، والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو »**[22] .

وخلافا لما ارتأى عبد الرحمن بدوي من أن العرب لم يفهموا نظرية أرسطو في الشعر لعدم وجود الأجناس الشعرية كاملة عند العرب مثل الكوميديا والتراجيديا والملحمة فإننا نرى أن الفلاسفة المسلمين ببحثهم في « الكلّيات » الشعرية قد بحثوا في الخصائص الشكلية التي تتواتر في التعبير الشعري عند معظم الأمم وليس أدلّ على ذلك من النصين اللذين نشرهما عبد الرحمن بدوي لكل من ابن سينا والفارابي .

واذا عدنا الى تعريف ابن سينا للمحاكاة نلاحظ فهمه السليم للمحاكاة بأنها ليست نقلا للواقع ، أو تمثيلا له ، بل هي احداث شيء مواز له أي « **ايراد مثل الشيء وليس هو هو** » وهذا يعني تمثيل الشيء وتمثله وليس استنساخه من جديد . ولكي يتم هذا الفعل فإنه لا بدّ لذلك من وسائل وقد عدها ابن سينا - مثل ما حدّد ذلك أرسطو - ثلاثة وهي اللحن ، الكلام والوزن .

ولم يكتف ابن سينا بالتعرض الى طبيعة المحاكاة (**ايراد مثل الشيء وليس هُوَ هُوَ) وأدوات المحاكاة (اللحن ، الكلام ، الوزن) فإنه لم ينص الحديث عن وظيفة المحاكاة وقد حدد لها ثلاث وظائف**[23] هي التحسين ، وهو ما يقابله الترغيب في شخص أو في صفة أو في عمل وتحبيب ذلك الى نفس المتلقي وتقريبه منها والوظيفة الثانية هي التقبيح وهو تنفير المتلقي من عمل أو صفة أو شخص وصرفه عنها لأنها تتعارض مع الأخلاق ومع الذوق السليم أما الوظيفة الثالثة فهي المطابقة اي تقديم الشخص كما هو والصفة على حالها والعمل كما حدث وهذا اقل تأثيرا من الوظيفتين السابقتين لأن عمله لا يتعدى نقل واقع معيّن كما هو .

ومن هنا يمكن ملاحظة أصالة الفكر الإسلامي واضافته الى الفكر الإنساني ولا يجوز أن نتهمه بالقصور في الوقت الذي حاول فيه الإبداع وممارسة نوع من التأمل في النظريات الشعرية محاولا بذلك ايجاد أدوات نظرية صالحة للتعامل مع النصوص العربية .

وقد عرفت **نظرية المحاكاة** انطفاءً نسبيًا في القرون الوسطى بعد أن أشبعت جدلا في الثقافة العربية الاسلامية ما خلا بعض النتف خاصة عند بوالو Boileau مقلّد هوراس وخاصة فكرة السمّو « Sublime » واقتربت عند بعض منظري الكلاسيكية من مفهوم **المطابقة** .

ولكن هذه النظرية - المحاكاة - عادت الى الساحة الأدبية من جديد ولكن برؤى ايبيستيمولوجية جديدة وأسس فلسفية مغايرة ولكنها في الأخير تستمدّ كل قوتها من المحاكاة . وهذه النظريات الجديدة تكاد كلها تنبثق

(21) جابر عصفور : س 160

(22) ابن سينا : م س 2 .

(23) ابن سينا : م س 4 .

من الاتجاهات الواقعية على اختلاف مشاربها وهي : الانعكاس والايديولوجيا والنظرة الى العالم والوعي القائم والوعي الممكن .

يعتبر مفهوم **الانعكاس الذي ظهر إلى الوجود كمصطلح أدبي مارسه النقاد على النصوص الأدبية منذ أكثر من مائتي سنة**[24] من أهم المصطلحات التي حاولت بعث دم جديد في مفهوم المحاكاة . **والانعكاس** كمفهوم أدبي يعني أن الآثار الأدبية عبارة عن مرآة تعكس وضعا اجتماعيا معينا أو مرحلة تاريخية محددة ، كما استعمله أيضا أصحاب الاتجاهات النفيسة ـ عندما كان موضة ـ للتعبير عن الحالات النفسية الدّاخلية التي يعكسها الانتاج الأدبي والتي تُعبر عن نفسية المبدع وتعكس ـ مثل المرآة ـ وضعه النفسي .

وقد جاء مفهوم الانعكاس كرّد فعل على الدراسات الفيلولوجية والتاريخية منها بوجه خاص والتي لا ترى في النصوص الأدبية الاّ أحداثا تاريخية غير قادرة ـ بمفردها ـ على القيام بأيّة وظيفة جمالية وتعبيرية . ولكن التشنج في بعض المواقف أدّى الى الفهم السطحي والميكانيكي لمفهوم الانعكاس وربط الأدب ـ بكّل بساطة ودون عناء كبير ـ بالأوضاع الاجتماعية . وبهذه الطريقة سقط « المفهوم » ـ أو على الأقل ـ تطبيقاته في التسطيح وعجز عن الامساك بديناميكية المجتمع وحوّله الى نموذج استاتيكي لا يتطور ولا يغيّر من مواقفه .

وقد راح أصحاب هذا المفهوم يتلمسون آثار المجتمع في النصوص الأدبية الى درجة **تحويل النصوص الى مجرّد** مرايا تعكس المجتمع بمعزل عن أية قيمة جمالية أو فنية . واذا كان من فضل لهذا المفهوم فانه حفظ عن طريق النصوص الأدبية الحياة الاجتماعية للأدباء ونظرتهم الى الرقي الاجتماعي والى القيّم التي درج في أحضانها هذا الأدب .

وقد أدت المغالاة في هذا الاتجاه ببعض المدافعين المشاكسين والمتحمسين تحمسا لا مشروطا الى اعتبار الأدب مظهرا من مظاهر المجتمع ، ظاهرة اجتماعية وحضارية وبنية اجتماعية الى غير ذلك وبذلك قضوا على الظاهرة الأدبية ، كنتاج فكري متميّز داخل مجتمع معيّن ، مما أدى ببعض النقاد الى التراجع أو الاحتراز على الأقل .

وقد انتهى الأمر بهذا المفهوم « الانعكاس » الى التخلي عنه بفعل التطور السريع الذي عرفته العلوم الانسانية في النصف الثاني من القرن العشرين ومحاولة الاقتراب من العلوم الدّقيقة والعلوم التجريبية باصطناع مناهجها واستعمال أدواتها التحليلية ومفاهيمها النظرية . وتحلّل هذا المفهوم ليذوب في مفاهيم جديدة كالايديولوجيا والنظرة الى العالم والوعي القائم والوعي الممكن .

وقد حاول حسين الواد في مقالة مهمة (الهامش 24) تلمس آثار هذا المفهوم وتجلياته عند العرب القدامى وكذا المعاصرين . ويعتبر هذا المقال بحثا في حفريات الفكر العربي والاسلامي ومساهمة العرب في العطاء الحضاري .

ولكن المقال رغم قيمته سقط في الانفعال والعاطفية في حين أن صاحبه ـ بما اصطنعه من مناهج أفادت الكثير ، جدير يتجاوز هذه الانفعالات التي تحط من قيمته العالمية كقوله :

القديمة) بأن مفهوم الانعكاس مما قالت به العرب في ماضيها البعيد من مفاهيم الأدب والنقد » ص 22 .

مثل هذه التعابير الذّاتية تنقص من قيمة العمل العلمي ولأن العرب لم تقل بمفهوم الانعكاس ، وان كانت فكرة المرآة حاضرة في أذْهَانهم كقول ابن سينا :

« **ان الفرق بين المرآة والقوة الخيَالية أن القوة الخيالية تقبل صور الأشياء عن طريق ما هو صورة وتبقى فيها عند غيبة ذوات تلك الصور ، والمرآة تقبل الصور من قبل ما هوُمبصر ثم تنمحي تلك الصور عند غيبتها عن محاذاتها** »[25] .

وقد وجد حسين الواد الأمثلة التطبيقية لهذا المفهوم في المصنفات العربية القديمة التي جمعت بين النصوص الأدبية وحياة الشاعر وكل أوجه النشاطات الاجتماعية والتاريخية والثقافية . وتعتبر هذه المصنفات مادة خاما

(24) حسين الواد : مفهوم الانعكاس في النقد الأدبي الحديث ، ص 30 ، ضمن في مناهج الدراسات الأدبية ـ سراس النشر تونس 85 .

(25) ابن سينا : نقلا عن أ . ك الرّوبي ص 29 .

تصلح للدرس المقارن وكذا للمس أثار الواقع في النصوص الأدبية ، أو بصفة أخرى ما هي الطرائق التي انعكس بها المجتمع بجميع أوجه نشاطه في الأدب .

يقول حسين الواد : « **درج أصحاب كتب التراجم والطبقات** » **على التعريف بالاعلام الذين ذكروهم في مصنفاتهم على ذكر شواهد تستجاد لهم وتضرب أمثلة على احسانهم ، فكان أن تجاورت لديهم التراجم والمختارات ، وهو تجاور كفيل بأن يظهر مفهوم الانعكاس فيها** »[26] . وهو محق في ملاحظته ، ففي مثل هذه الكتب : المصنفات ، السير ، الطبقات ، التراجم ، الحماسة ، الفحولة الى غير ذلك من المصنفات التي تعتبر المجال الخصب الذي مورس فيه هذا النوع من النقد . وفي هذا الصدد نشير الى « طبقات » ابن سلام حيث تتجاورُ التراجم مع المختارات ، وهي تمثل بحق المادة الخام لممارسة النقد وفق مفهوم الانعكاس . « **ان هذه الكتب** لتبدو أيضا من أوفق ما **يلتمس فيه ذلك المفهوم الذي يعدّ** الأدب مرآة لحياة **الفرد والجماعة** »[27] .

وفي العصر الحديث قالت به معظم المدارس الشعرية العربية ابتداء من الرّافعي (1906) ثم جماعة الديوان التي قالت أيضا بهذا المفهوم . والملاحظ أنه استعمل كسلاح للهجوم على القديم بدعوى أن الأدب يعكس البيئة الاجتماعية والحضارية التي ولد فيها ، وقد استعمل أيضا لتحطيم النموذج الشعري وأصبح يشبه حصان طروادة في كل الدعوات التجديدية (المعصرنة) .

ويرى بعض الفلاسفة الغربيين أن مفهوم **المحاكاة** يمكن أن يكون من أبرز تجلياته مصطلح **الايديولوجيا** . ذلك أن الكاتب انطلاقا من قناعات فكرية واجتماعية معيّنة لا ينقل لنا الواقع من كل جوانبه ، بل يعرض علينا ما يريد تبليغه ، وهو بهذا الاختيار والاجتزاء يقدم لنا رؤية **ايديولوجية** لهذا الواقع .

وقد أوجد علماء الأدب مفهوم **النظرة الى العالم** وذلك « **في محاولة لتجاوز التعارض الظاهري بين الفرد والجماعة** »[28] كما اعتمد هذا المصطلح كوسيلة للتخلص من النظرة الآلية التي تقول بالانعكاس .

(26) حسين الواد : م س 20 .

(27) حسين الواد : م س 20 .

(28) ر . هندلس : « مفهوم النظرة الى العالم وقيمته في نظرية الأدب » ، ص 63 ، ت / بن عبد العالي . آفاق (المغرب) . عدد 10 ـ يوليوم 1982 .

ويعدّ المفكر كارل مانهايم من الأوائل الذين قالوا بأن النظرة الى العالم تبدو من اختصاص علم النفس ، لأننا لا نختار الاّ بوحي من نوازعنا وما تمليه علينا عواطفنا واحساساتنا وبذلك نتخذ موقفا معيّنا : الحبّ أو الكره فتنعكس هذه العواطف والأحاسيس في العمل الأدبي .

وعلى هذا يبدو مصطلح **الايديولوجيا** أقرب الى الفكر والى تناول القضايا تناولا موضوعيا . إذا « **كارل مانهايم يحدّد المفهوم من خلال منظور ابستمولوجي أكثر وضوحا وهو يوافق عنده المفهوم الكلي للايديولوجيا** »[29] .

ويعتبر مفهوم النظرة الى العالم الذي يدعمه بصورة واضحة علم الاجتماع الأدبي والمعرفي محاولة لتجاوز الاهتمام المفرط من قبل الشكلانية والبنيوية المعاصرة بالشكل واحتفالها بالبناءات والأنساق وذلك كمحاولة لإعادة التوازن الى الدراسات الجموحة الموغلة في التجريد .

ويعتبر لوسيان غولدمان من الأوائل الذين قاموا بمحاولات للتعايش بين المنهج الاجتماعي والمنهج البنيوي ويرى أن البنية الأدبية تعكس بنية اجتماعية دالة . وقد حاول في كل أعماله تلمس البناءات الاجتماعية من خلال البنية الأدبية . ومصطلحا الوعي القائم والوعي الممكن مهمّان لفهم نظرية غولدمان وهما مصطلحان أخذهما عن أستاذه جورج **لوكاتش** .

وقد لقي غولدمان اقبالا كبيرًا من قبل الأدباء العرب واستعمل مشجبا يعلق عليه كل ناقد همومه الاجتماعية ، والمقالات التي كتبت حوله ، أو حلّلته كثيرة أكثر من أن تحصى ، وقد اختصّ فيه البعض (**التيار الغولدماني في النقد العربي**) . وقد خصص له جمال شحيّد عنوان كتاب : « **في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان** » . **ومن الصفحات الأولى يبدو جمال شحيّد مبهورا بهذا المنهج الى حدّ الرعب** (ص 8) رغم أنه هو نفسه قد حذّر من هذه الدهشة تجاه البنيوية و(الغولدمانية) والملاحظ أنه اضطرب كثيرًا عندما جاء الى تعريف البنية (ص 75) وعاد الى عزل الشكل عن المضمون عند تكلمه عن الظاهرة الأدبية (ص75) رغم أن غولدمان . لم يقم بهذه القسمة ثم قسم المناهج النقدية الى شكلية وايديولوجية وتساءل عن العنوان : « **البنيوية التركيبية** » لأن كل

(29) ر . هندلس : م س 63 .

التيارات الشكلية البنيوية لم تقل به وبذلك يفقد صلاحيته كمصطلح نقدي ويعود ذلك الى عنصر الدّهشة الذي تحدث عنه جمال شحيّد*.

والآن لنقابل النصوص بعضها ببعض ونتركها تتحاور دون تدخّل منا ، يقول غولدمان في تعريفه للوعي القائم والوعي الممكن : « والواقع أنه في لحظة ، يكون فيها أية فئة اجتماعية بالنسبة لمختلف المسائل التي تطرح عليها وبالنسبة للحقائق التي تطرحها وعي واقعي ، حقيقي قائم يمكن شرح بنيته ومضمونه بعدد كبير من عوامل ذات طبيعة متنوعة ، كلها ساهمت بدرجات مختلفة في تكوين ذلك الوعي ... الوعي الممكن هو أساس الوعي القائم ... يلزم البدء بالتمييز الأولى بين الوعي نمليه من مضمون ثري متعدّد وبين الوعي الممكن باعتباره الحدّ الأعلى من التلاؤم الذي يمكن أن تدركه الجماعة بدون أن تغيّر طبيعتها ... داخل هذا الاطار للوعي الممكن لدى الجماعات الخاصة وداخل الحدّ الأقصى من التلاؤم مع الواقع الذي يبلغه وعيها ، **يجب أن تطرح فيما بعد ، مشكلة وعيهم القائم ومشكلة الأسباب التي تجعله دون الوعي الممكن** »[30].

وقد فهم جمال شحيّد غولدمان بالطريقة الآتية والنص غني عن كل تدخل من الذّات المتكلمة . يقول : « **أما الوعي الممكن فهو ما يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية ما ، بعد ان تتعرض لمتغيرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطبقي ... وبالتالي فان الوعي الممكن يتضمن الوعي الفعلي واضافة عليه ، أي أنه يستند عليه ولكنه يتجاوزه ، انه وعي شمولي ... وينتج عن ذلك أن أشكال الوعي لدى طبقة ما ، هي في الوقت نفسه تعبير عن رؤية العالم لدى هذه الطبقة** »[31].

---

(30) لوسيان غولدمان : « الوعي القائم والوعي الممكن » ص ص 70 ـ 71 . ب / محمد براده . آفاق (المغرب) عدد 10 ـ يوليو 1982 .

(31) جمال شحيد : في البنيوية التركيبية ـ دراسة في منهج لوسيان غولدمان ، دار ابن رشد ـ بيروت 1982 .

من خلال كل التجليات لمصطلح المحاكاة التي حاولنا تحسّس مفاصلها وأسسها الفلسفية والبيئات الفكرية التي تطور فيها لا يمكن أن نقول بالمحاكاة الاّ بالرّجوع الى واقع محدّد . هذا الواقع يشكل الإطار المرجعي الذي يستطيع من خلاله الدّارس أن يتلمس العالم / موضوع المحاكاة ، والمحاكاة كطريقة لتمثيل هذا الواقع وتقديمه . وتختلف المدارس التي قالت بمصطلح المحاكاة واعتمدته ركيزة في تحليلها باختلاف رؤيتها وادراكها لهذا الواقع وتمثيله فنيًا .

الخيال كوسيط :

درس الخيال في علم النفس القديم كإحدى القوى التي تتكون منها النفس البشرية وقد حدّدت مكانه في الدّماغ البشري كما حدّدت وظائفه ضمن القوى الادراكية في النفس البشرية .

وقد أدرك الفلاسفة منذ القديم وظيفته الهامة في مجال الإبداع الفني وقد اعتبروا المادة التي يدخل في تشكيلها الخيال مادة فنية . وقد تداخلت عدة قوى ادراكية مع الخيال وذلك لتداخل وظائفها واشتراكها في بعض الخصائص التكوينية . ومن هذه القوى : الحافظة ، المصوّرة ، الذّاكرة التخيل . وقد حاول المشتغلون بعلم النفس القديم تحديد خصائص كل من هذه القوى الادراكية وتحديد مجال نشاطها .

وتعريف علي بن محمد الجرجاني يبين مدى تداخل الخيال مع القوى الادراكية الأخرى ويعرفه كما يلي : « **الخيال وهي قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت اليها ، فهو خزانة للحسّ المشترك ومحلّه مؤخرة البطن الأول من الدماغ** »[32].

الملاحظ على هذا التعريف أنه حدّد وضع الخيال في الدّماغ (مؤخرة البطن الأوّل الدّماغ) . وهذا التحديد يشترك فيه تقريبا كل الفلاسفة الذين اشتغلوا بعلم النفس والفلسفة وخاصة ابن سينا . ولم يضف إليه علم النفس الحديث عن طريق التشريح سوى بعض الإضافات الطفيفة (انظر مثلا مجلة العلم والحياة الفرنسية (Science et Vie) مثل استبدال بعض خلايا

---

(32) الجرجاني : التعريفات 107 .

الأعصاب عند تعبها او شيخوختها ، ولكن قطع الغيار هذه (على حدّ تعبير الدكتورة جاكلين رونو Dr. J. Renoud) . يمكن استبدالها .

وتعريف الجرجاني يبرز مدى التداخل بين عدة قوى ادراكية كانت من اهتمامات الباحثين في النفس مثل الحفظ (أو الحافظة) وهي خزّان المعلومات كما حدّدته الفلسفة الحديثة والحسّ المشترك وهو الادراك الحسّي الذي يتم عن طريق الحواس الخمس : اللّمس ، الشم ، السمع ، الرؤية ، الذّوق . و« غيوبة المادة » ثم ارجاعها وهو ما يمكن أن يسمى باستدعاء الذكريات (وتختلط فيه العنصر الارادي عند الاستعادة ، مع الذّاكرة باعتبارها نشاطا لا واعيا في أغلب الأحيان .

وتداخل هذه القوى الادراكية عند التعرض الى طبيعة الخيال دليل على مشاركته في مجالات النفس الأخرى ولا غنى للإنسان عنه مهما كان وضعه وتعامله مع العالم .

ومن طبيعة الخيال أنه يتوسط بين الحس والعقل ، أي بين الأشياء التي تدرك بدون عناء كبير وبين العمليات العقلية الكبرى . وهو بذلك يسعى الى تقريب الطرفين ومحاولة الارتفاع بالمحسوسات الى مستوى المعقولات .

من هذه الطبيعة نبدأ في تلمس الجانب الديناميكي في الخيال . لهذا الغرض يجب استعمال مفهوم آخر استعمله علم النفس القديم وهو المخيلة التي تعطي ديناميكية للخيال لأنها « **هي القوة التي تتصرف في الصور المحسوسة والمعاني الجزئية المنتزعة منها وتصرفها فيها بالتركيب تارة والتفصيل أخرى مثل انسان ذي رأسين أو عديم الرأس** » .

وهذه الديناميكية للخيال تبدو في نشاطه المتمثل في تركيب الأجزاء المفصولة ان في الواقع أو في التصور ، وهذا ما يسمى بالجانب الخلاق في الخيال أو فصل أجزاء الواقع أو الصورة ثم إعادة ترتيبها مرّة أخرى بحيث تبدو كأنها أجزاء جديدة . هذه الوظيفة هي وظيفة تشكيلية .

ولا يمكن أن تكون الوظيفة التشكيلية متكاملة الأطراف ما لم يكن الشاعر قد عاين الواقع الذي يتكلم عنه أو عايش التجربة ، وأيضا يستطيع أن يدرك العلاقات الموجودة بين الأجزاء والجمالية التي تكتسيها عند إعادة صياغة النسب وترتيب العلاقات . « **ان فاعلية (الخيال) مرتبطة باتساع الخبرة بالحياة المعاشة والقدرة على النفاذ الى العلاقات الفاعلة في الأشياء والعلاقات التي تربط بين الأشياء ومثلما ترتبط بالقدرة على تمثل تجارب الآخرين في الماضي والحاضر** »[33] .

فبالإضافة الى الوظيفة التشكيلية للخيال المتمثلة في إعادة ترتيب العلاقات وفصل الموصول ووصل المفصول وذلك بالقبض على معنى من معاني الواقع وتقديمه شعريا ، فإن هناك وظيفة أخرى للخيال وهي تحويل التجارب القديمة الى تجارب جديدة . هذه الوظيفة تمثل جانبا من جوانب الخلق الفني . « **ان القدرة التخيلية تمكن الشاعر من إعادة تشكيل تجاربه التي مرّ بها بشكل أو بآخر بحيث يخلق منها تجارب جديدة** »[34] . هذه الوظيفة المزدوجة للخيال قريبة جدا من فكرة جابر عصفور والفت الرّوبي التي ترى أن الخيال هو النظر الى جوهر الشعر من رواية المبدع .

ويرى كمال أبو ديب أن الخيال يتعدى إعادة انتاج التجارب القديمة أو تشكيلها تشكيلا جديدًا الى خلق صور جديدة يقول : « **يعمل الخيال ليس فقط على انتاج الصور التي تقع في مجال الادراك المباشر أو التي لها حضور مباشر ، ولكن نشاطه يتبدى خاصة في خلق الصّور التي تعرفها الحواس والنفس على السواء** »[35]

وقد دار الجدل كثيرا حول كيفية الخيال فمنهم من يرى أنها تشكيل ومنهم من يراها خلقا جديدا ومنهم من يرى أنها إعادة انتاج للتجارب القديمة ، سواء كانت تجارب الشاعر أو تجارب الغير . ويحدّد باشلار كيفية التخيل بما يلي : « **نرى الأشياء أولا ثم نتخيلها بعد ذلك ، وعن طريق الخيال نركب نتف الواقع المدرك وذكريات الواقع المعاش** »[36] .

ولكن إذا توقفت وظيفة الخيال عن مجرّد التذكر فإنه يتحوّل الى « **ذاكرة** » أو خزان للتجارب السابقة والماضي المعاش . والخيال ـ حسب باشلار دائما[37] ـ ليس فقط القدرة على تشكيل صور الواقع ، بل يجب أن يتعدى الواقع الموضوعي ـ كمعطي حضوري ـ إلى خلق واقع جديد وبعث الحياة من جديد . وفي هذا التجاوز يتبدى الجانب الإبداعي للخيال (**الجانب الديناميكي**) ويتميّز

---

(33) جابر عصفور : م س 186 .

(34) جابر عصفور : م س 186 ـ 187 .

(35) Kamal Abu Deeb : *al-Jurjani's theory of poetic imagery*, pp 272. Aris and Phillips - London 1979.

(36) G. Bachelard : *La terre et les rêveries* p. 34, José Corti - Paris 1948.

(37) G. Bachelard : *L'eau et les rêves*, p. 23, José Corti, Paris 1942.

عن عمل الذّاكرة وعن التقديم الحسي البارد للتجارب الشعرية .

وقد تناولا شاعران كبيران الخيال الشعري وحاولا التنظير له باعتباره ركيزة يقوم عليها العمل الشعري ، وكل قصيدة تخلو من مسحة خيالية تتحوّل الى تسجيل للعواطف أو وصف للحالات الشعورية التي تنتاب الشاعر . والنظريتان اللتان نتكلم عنهما انتجتا ضمن التيار الرّومانسي ، ويمثل الأولى عند العرب أبو القاسم الشابي في كتابه « **الخيال الشعري عند العرب** »[38] والثانية الشاعر الانجليزي كولوربدج في كتابه الموسوم « **سيرة ذاتية** » « Bibliographia Literaria » . وتبدو بعض ملامح التشابه بين النظرتين .

وقد لاحظ أبو القاسم الشابي أن « **الخيال ضروري للإنسان** » (ط 18) وهذه أبسط معلومة يمكن أن يعرفها أي مثقف وكل شاعر ، وهناك أيضا الخيال العلمي وهو لا يقل شأنا وتعقيدا عن الخيال الشعري والإبداعي ، لأن عليه يقوم كل إبداع علمي أو فني . ولنتذكر حادثة أرخميدس « **وجدتها ! ، وجدتها !!** » وما أوردته كتب الفلسفة من قصص حول هذا الموضوع معتمدة على تفسيرات اللاشعور . ويرى الشابي **أن العربي كان يستعمل المجاز على أنه حقيقة** (ص 19) وهذا أيضا أكدّته الدراسات الفيلولوجية والانثروبولوجية منذ بداية هذا القرن عند كل من « **شليجل** » و« **سابير** » اللذان بحثا في السلالات اللغوية ثم تعرضا بعد ذلك الى الجذور الأسطورية للغة حيث يختلط السحر بالخيال والأسطورة بالواقع ، حيث كان الإنسان القديم يرى في الأسطورة واقعا .

انطلاقا من هاتين المقدمتين : الخيال متأصل في الإنسان ثم المجاز باعتباره حقيقة وواقعا يقسم الشابي الخيال الى قسمين ، القسم الأوّل وهو ما أسماه « الخيال الشعري » لأنه يضرب بجذوره إلى أبعد غور في طميم الشعور أمّا القسم الثاني فقد أسماه « الخيال الصناعي » ، لأنه ضرب من الصناعات اللفظية ويسميه أيضا « **الخيال المجازي** » **لأنه مجاز على كل حال** (ص 26) .

من هذه التقسيمات تبدّي ملامح نظرية الخيال الشعري عند الشابي وهي في تقسيمها هذا تشبه نظرية كولوردج التي كتبت قبلها بكثير ، ولا أشك أنه لم يطلع على نصها لسببين : أنه كان يجهل الانكليزية ، ولأن النص لم يترجم الى العربية كاملا لحدّ الآن (في حدود اطلاعي المتواضع) عدا بعض التحليلات والتلاخيص .

بعد عرضه للخطوط العريضة لنظرية الخيال يشن الشابي هجوما حادا على الأدب العربي يقول « **انه أدب مادي لا سموّ فيه ولا إلهام ولا تشوف الى المستقبل ولا نظر الى صميم الأشياء ولباب الحقائق وانه كلمة ساذجة لا تعبر عن معنى عميق بعيد القرار ولا تفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحي النفوس** » (ص 103) . يعلّل انعدام الخيال في الشعر العربي بأنه سمة من سماته وليس ذلك بعيب يعاب عليه . وهذا يتناف مع أبسط قواعد الفن ، ويناقض فيه الشابي ما قاله في الصفحات الأولى من « مسامرته » هذه بأن الخيال ضروري للإنسان ويتجلى في كل عمل البشر وفي كل انتاجاتهم الابداعية .

يلتمس الشابي العذر للأدب العربي بقوله : « **ولا ينقص من الأدب العربي شيئا أنه مادي لا شيء فيه من عمق الخيال وقوة التصور لأن هذا منشؤه الرّوح العربية التي أملت هذا الأدب وألقت عليه هذا اللون الخاص** » (ص 107) وبعد هذا التلطف مع الأدب العربي يعود الى الدّعوة الى « العصيان* الشعري » والتنكر للتراث الشعري « **انه ينبغي لنا اذا أردنا أن ننشيء أدبا حقيقيا بالخلود والحياة أن لا نتبع الأدب العربي في روحه ونظرته الى الحياة** » . (ص 112) وبعد الدعوة الى العصيان والتفصل عن الرّوح العربية يسخر الشاعر الشابي من الكائنات الشعرية العربية ويشبهها بسفينة نوح التي رغم كل شيء انقذت الحياة وحفظت من الحيوان ما شاء الله كما يشبهها بقلعة بابل ، ويشبهها بالأرض المقدسة ، ونمرّ على التعليق عن كل احتقار ، يقول الشابي : « **بحيث تكون القصدة كحدائق الحيوان فيها من كل**

(38) أبو القاسم الشابي : الخيال الشعري عند العرب . الدار التونسية للنشر . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع / الجزائر 1975 .

لون وصنف أو كالأرض المقدسة التي يحشر فيها الناس من كل أدب وصوب وعن كل فئة وقبيل » (ص 114) . ثم يحاول بعد ذلك أن يجد الشاعر تعليلا لتنافر المكونات الشعرية داخل القصيدة العربية وعدم وجود انسجام واتساق بين أجزائها أو بروز ملامح خاصة بها ، يرجع ذلك الى فقر البيئة العربية حيث يقول : **« شب العرب تحت سماء ضاحية صاحية لا يحجبها سحاب مركوم ، ولا يسترها ضباب كثيف وليس تحتها غير الصحراء الأبدية الصامتة التي لا يعرف الطرف لها حدا ، تضرب في مناكبها سمائم القيظ وأرواح الرّياح . مروعة تائهة شاحبة كأرواح ضائعة في لآباد الجحيم »** (ص 129) . وهذا المقطع رغم ما فيه من جمال وشعرية الاّ أنه يحطّ من البيئة العربية ويجعلها السبب في فقر الخيال العربي .

وهذه الملاحظات ترتكز على عوامل الوسط الطبيعي من جهة وعلى الوراثة من جهة أخرى ومن جهة ثالثة لعدم إطلاع العرب في جميع العصور الماضية على آداب الأمم الأخرى وهذا لاعتزازهم بلغتهم التي شرف الله سبحانه وتعالى أهلها بنزول القرآن الكريم باللغة العربية .

الملاحظتان الأوليتان تلتقيان مع نظرية هيلوبوليت تين Taine العنصرية التي تقول بوجود أمم مكتوب على جباهها الابداع وأخرى محرومة منه . أما الملاحظة الثالثة فهي وان كان العرب يعتزون بلغتهم وبيانهم إلاّ أن ذلك لم يمنعهم من الاطلاع على الأدب الفارسي والهندي واليوناني عن طريق الترجمات للأعمال الابداعية والفلسفية خاصة وذلك ابتداء من القرن الثاني للهجرة أي بعد استقرار الأوضاع السياسية وتأسيس الدّولة الاسلامية . والملاحظ أن الشابي قد اعتمد على نماذج شعرية محدودة دون استقراء كل الشعر العربي القديم ، كما أن لتأثره بالمدرسة الرّومانسية الأوروبية نزعة تمردية غذتها قراءاته الشعرية لكل من « **لامارتين** » حيث قارن قصيدته « **البحيرة** » بقصيدة **البحتري** والشاعر الاسكتلندي « **أسيان** » في قصائده التأملية ولم يقارنها مع التراث الشعري الضخم في الحكمة والتصوف الذي عرفه العرب .

ولكن ما يهمنا من نظرية الخيال عند الشابي هو تقسيمه الخيال الى صنفين : **خيال شعري وخيال صناعي** أو مجازي والذي يدخل في نسيج الصناعات الشعرية وعليه يقوم كل ابداع شعري ويميزه عن الأقاويل التي لا تدخل فيها الصنعة وتقترب من التخاطب العادي .

فإذا كان الشابي لم يوضح ـ بما فيه الكفاية ـ وظيفة الخيال بل تكلم عن بعض مظاهره في الطبيعة وفي الخلق الشعري ، فإن الشاعر الانجليزي كولوردج يعطي قيمة كبيرة في الادراك وكيفية مواجهة العقل لعالم الأشياء ، وهو بذلك يخلق نصفه ويدرك نصفه الآخر . هذه الوظيفة التي أعطاها كولوردج للخيال تقترب كثيرا من فهم الفلاسفة المسلمين لوظيفة الخيال وهي التوسط بين الادراك الحسي (الحسّ المشترك) الذي هو من اختصاص العامة والبسطاء ، ويمثل ما يمكن أن تدركه الحواس دون تدخّل واع من العقل ، والعمليات العقلية المعقدة التي لا يتدبّر أمرها الاّ الفلاسفة والحكماء وأهل المنطق . ويرجع هذا الفهم لوظيفة الخيال من طرف كولوردج الى ادمانه الفلسفة الألمانية الكلاسيكية التي تعتبر بحق وريثة الفكر الهيلني والتي يمثلها كل من كانط وهيغل وشليجل .

وقد لاحظ ر . ل . بريت Brett في بحثه المعنون . **التصور والخيال**[39] . أن كولوردج يستعمل مصطلحين أساسين لفهم طبيعة العمل الشعري وهما الخيال والتصور . فالخيال هو القوة الادراكية التي تتوسط بين الحس المشترك وبين العقل وتربط ما بين عالم الحسّ وعالم العقل أو بين عالم العقل وعالم الأشياء (ص 50) في حين ان التصور يختلف من حيث الوظيفة لأن « **التصور عملية ترابط والخيال عملية خلق** » (ص 50) من هذه الملاحظة يتبين أن التصور عملية ربط بين أشياء مجلوفة أو شاهدها المبدع من قبل وبراعته تكمن في اعادة توزيع النسب وترتيب العلاقات من جديد لاظهارها في شكل لم يسبق أن استقرت عليه من قبل وذلك دون المساس بطبيعتها . في حين أن الخيال هو خلق أشياء أو صور أو مثالات لم يسبق لها أن وجدت من قبل . ومن هنا يتبين الطابع الخلاق والابداعي للخيال .

وفكرة التشكيل هذه قد عبّر عنها **كولوردج** بقوله : **« فكما أن الخيال في عملية الادراك يفرض شكلا ونظاما على مادة الاحساس ويقوم بنصف عملية خلق لما يدرك ، فإنه من الفن يؤثر في مادة الخبرة الأولية ويعطيها جديدا في الشكل والهيئة)** (ص 50 ـ 51) .

واذا كانت وظيفة الخيال هي وظيفة تشكيلية فان

(39) ر.ل. بريت : التصور والخيال ـ ت : عبد الواحد لؤلؤه : دار الرّشيد للنشر / بغداد 1979 .

لسانيات

التصور الذي هو عملية ترابط ، أي ربط أشياء شاهدها المبدع من قبل فانه بذلك يكتسب وظيفة تذكرية ويقترب من الذاكرة ولكنه يختلف عنها لأنه لا يتذكر الاّ الأشياء والعناصر التي تدخل في نسيج العمل الفني . وهكذا يرى كولوردج أن « **التصور ليس في الواقع سوى نمط من الذاكرة تحرّر من نظام الزّمان والمكـان** » (ص 52) **في حين أن الخيال يخلق عالما جديدًا** (ص 51) .

وبعد تحديد وظائف كل من الخيال والتصور يتعرض الى **طبيعة الخيال وتقسيماته** وقد قسمه الى قسمين : **الخيال الأولي والخيال الشعري** ، وهذا التقسيم يقابل النّوعين اللذين استخرجهما الشابي . (فالخيال الأولي) عند كولوردج يقابله (الخيال الشعري) عند الشابي ، و(الخيال الثانوي) عند كولوردج يقابله (الخيال الصناعي او المجازي) عند الشابي وأما امانويل كانط فيضيف اليهما نوعا ثالثا وهو الخيال المولد (بكسر اللام وتشديدها) **وهو يقابل تقريبا مفهوم التصور عند كولوردج ، وهذا أثر من آثار الفلسفة المثالية والهيلمنية الألمانية في فكر كولوردج .**

وقد حدّد كولوردج وظيفة كل قسم من الخيال وطبيعته « فالخيال الأوّلي هو القوة التي تتوسط بين الاحساس والادراك ، وهو القوة الحيّة والعامل الأول في الادراك البشري عموما » (ص 52) . والملاحظ أن هذه القوة الادراكية (الخيال) تتمفصل في نفس الموضع الذي وضعها فيه الفلاسفة المسلمين وهو التوسط بين الحسّ المشترك والعقل المدرك . وهذه القوة الادراكية هي قدر مشترك بين كل أفراد الجنس البشري ولا يتميز بها المبدعون دون غيرهم من البشر .

أما الخيال الثانوي (الشعري) فإنه من قدر المبدعين وحدهم ويحاولون عن طريقة إيجاد وحدة لهذا الكون وذلك عن طريق إدراكه ادراكا شعريا ، وهو بذلك يكشف الحقائق الكامنة تحت المظاهر الزّائفة يقول كولوردج « ان الخيال الشعري يجتهد أن يظهر لنا ما هو حقيقي حقا » أو بنية الكون أو المادة الأساسية في الخبرة البشرية او الحقيقة وراء المظاهر . . . ان الخيال الشعري يجتهد نحو الكمال والتوحيد » . (ص 53) . ولكن رغم المحاولات الدّائمة التي يقوم بها الخيال الثانوي (الشعري) نحو الكمال والتوحيد ولكنه رغم ذلك لا ينجح لأن القوانين التي تحكم الفن قوانين تقنية بشرية في حين أن قوانين الطبيعة قوانين الهية ربانية . ومهما اجتهد الفنان في ايجاد وحدة وانسجام فان ذلك يبقى خارج القدرة البشرية .

أمّا أصول نظرية كولوردج فانها تعود ـ كما أسلفنا ـ الى الأصول الهيلينية المثالية في الفلسفة الألمانية ونأخذ كمثال على ذلك أمانويل كانط الذي أخذ عنه كولوردج بعض العناصر من نظرية الخيال بالقدر الذي أخذ به عن شليجل وهيغل .

وقد قسم كانط هو الآخر الخيال الى ثلاثة أقسام : القسم الأوّل وهو ما أسماه « بالخيال المولّد » ويقترب كثيرًا من مفهوم التصور عند كولوردج ، وهذا المفهوم نجده غير معلن عنه في « الخيال الشعري عند العرب » لأبي القاسم الشابي ـ وهذا في حدود فهمنا لنصه ومحاولة تأويل بعض أفكاره ـ .

أمّا القسم الثاني من الخيال فهو « **الخيال المنتج** » **الذي يطابق الخيال الأوّلي عند كولوردج** (ص 53) ويطابق « الخيال الشعري » عند الشابي ، وهذه القوة تتوسط قوتين ادراكيتين ـ كما بينا ذلك من قبل ـ الادراك الحسي والفهم . ويمكن ملكة الفهم من القيام بدورها ، ويعتبر وسيطا بين عالم العقل وعالم الأشياء كما هو الحال عند كولوردج ـ وعند الفلاسفة المسلمين أيضا ـ .

أمّا القسم الثالث للخيال عند كانط فهو « **الخيال الجمالي** » . وهذا النوع من الخيال « **منتج أيضا ، ولكنه غير مقيّد بالقوانين التي تحكم الفهم لأنه غير مرتبط بعالم التجربة الحسيّة** » (ص 55) . وهذا النوع يطابق الخيال الثانوي (الشعري) عند كولوردج ، ويطابق أيضا الخيال الصناعي (المجازي) عند الشابي ، وهذه القوة الادراكية لا يتمتع بها الاّ المبدعون والفنانون الذين يستطيعون اعادة تشكيل العالم واعطائه شكلا جديدا وذلك قصد انتاج دلالة جديدة منتزعة من هذا العالم المتشكل ابداعيا .

ويمكن أن نلخص نظرية الخيال عند كل من الشابي وكولوردج وكانط :

الشابي	كولوردج	كانط
(؟)	« التصور »	الخيال المولّد
الخيال الشعري	الخيال الأوّلي	الخيال المنتج
الخيال الصناعي (المجازي)	الخيال الثانوي (الشعري)	الخيال الجمالي

نلاحظ أن مفهوم الخيال الشعري عند كل من الشابي وكولوردج يدخل في علاقة تقاطع (بالمفهوم المنطقي) حيث انه عند الشابي يأتي في المرتبة الأولى ويطابق **مفهوم « الخيال » كما عرّفه الفلاسفة المسلمين** (هامش رقم 32) ، أمّا عند **كولوردج** فيأتي في المرتبة الثانية ويسميه أيضًا « الخيال الثانوي » . وهذه التسمية عند كولوردج تطابق الترتيب باعتبار العلاقات الهيراركية Hiérarchiques . كما نلاحظ - أيضًا - أن مفهومي الخيال الشعري والخيال الجمالي عند كل من كولوردج وكانط يفصح عن الوظيفة التي يقوم بها هذا القسم من الخيال ، كما نسجل أيضا عدم توفيق الشابي في اطلاق اسم الخيال الشعري على ما يسميه فلاسفة المسلمين بالخيال تارة و« المصوّرة » أخرى .

من خلال فحصنا لمحتويات النظريات التي قيلت في الخيال سواء عند فلاسفة المسلمين في القديم أو النظريات الحديثة العربية والأوروبية يتبين لنا دون **الوسط** الذي يقوم الخيال سواء على مستوى الوظيفة أو على مستوى التمفصل في داخل النسق الشعري والفلسفي باعتباره **وسيطا** بين الحس المشترك والعمليات العقلية المعقدة .

التخييل ورغبة التواصل :

إذا كان مصطلح المحاكاة يوناني الأصل والخيال مشتركًا بين اليونان والعرب وتطوّر في سياق علم النفس القديم ، فان مصطلح التخييل عربي المنشأ . ومادة التخييل لغويا متكونة من عنصرين : الأول هو الخيال والثاني هو بنية الكلمة التي تعني جعل « الآخر » يتخيل ، أي إثارة نشاطه الخيالي . والتخييل يعني في مفهومه الواسع التأثير على متقبل وإثارة خياله ولكن هذه العملية لا تخلو من القصديّة الفنية والأخلاقية على السواء .

والتخييل في عرف الفلاسفة هو « الإيهام ويقال له التخييل أيضا وهو أن يذكر لفظ له معنيان قريب وغريب فإذا سمعه الإنسان سبق الى فهمه القريب ومراد المتكلم الغريب وأكثر المتشابهات من هذا الجنس ، ومنه قوله تعالى : والسموات مطويات بيمينه ، وعلى هذا تصبح « **المتخيلات هي قضايا يتخيل فيها فيتأثر النفس منها قبضا وبسطا فتنفر أو ترغب كما اذا قيل الخمر ياقوتة سيالة انبسطت النفس واذا قيل العسل مرّة مهوعة انقبضت النفس وتنفرت عنه والقيام المؤلف منها يسمّى شعرا** »[40] .

نستنتج من هذا التعريف قضيتين : الأولى هي الفاعلية السيكولوجية للتخييل وهي إثارة النفس وتنشيط الخيال، أي ممارسة بعض التأثير على متلقي الخطاب الشعري وهذه القضية قد تنبه لها الفلاسفة المسلمون منذ القديم بأن التخييل فاعلية **نفسية بالدرجة الأولى مشحونة بقصدية معيّنة** ، أي **أنها ترسم الهدف سلفا** وتوجه مشاعر المتلقي الى **وجهة معلومة سواء تنفير** المتلقي من الموضوع أو **ترغيبه فيه**[41] . هذه القضية الأولى - الفاعلية السيكولوجية للتخييل - تمثل وظيفة الشعر كما يراها النقاد العرب . أمّا القضية الثانية التي يثيرها تعريف التخييل فتتعلق بطبيعة الشعر ، وهي اعتباره تخييلا ، أي النظر الى جوهر الشعر من زاوية المتلقي[42] في حين يصبح الخيال زاوية المبدع والمحاكاة زاوية علاقة العمل الأدبي بالواقع .

أما ابن سينا الذي يعتبر الناقد الأول لنظرية أرسطو والشارح لها - ولا أقول الناقل حتى ننفي عنه كل اتهام - فقد رأى هو الآخر أن التخييل يعني شقين من القضية السالفة وهي الفاعلية النفسية وطبيعة الشعر معتمدا في ذلك على مقاييس العقل والمنطق . يقول ابن سينا : « **ينظر المنطق في الشعر من حيث هو مخيل ، والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور بالجملة فتنفعل له انفعالا نفسيا غير فكري ، سواء أكان القول مصدقا به أو غير مصدق به فان كونه غير مصدق به غير كونه مخيلا أو غير مخيل** »[43]

---

(40) الجرجاني : التعريفات 42 - 218 - 219 .
(41) جابر عصفور : م س 160 - 161 .
(42) أ . ك الرّوبي : م س 19 .
(43) ابن سينا : م س 24 .

ان قضية التخييل كما يراها ابن سينا ترفد ثلاث قضايا تدخل في تعريف الشعر عند العرب : **الأولى** هي اثارة النفس ، أي النظر الى مصطلح التخييل واعتباره وسيلة للتأثير على المتلقي ، **والثانية** هي اعتبار التخييل جزءا من جوهر الشعر ، اذ لا يمكن أن نقول عن أي كلام انه شعر اذا انتفى عنه هذا البعد (التخييل) . **والثالثة** هي قضية الصدق والكذب في الشعر ، أي مطابقة أو عدم مطابقة الشعر للواقع الذي يعرضه .

وهذه القضية الأخيرة ـ الصدق والكذب ـ قد تعرض لها أرسطو وذلك في معرض حديثه عن الشعر والتاريخ وانتصاره للأول باعتباره أكثر فلسفية من التاريخ ، وهو ما عبر عنه بالمصطلحين : الممكن والمحتمل ، مما جعل بعضهم[44] يرى أن هذه القضية خاصية من خصائص النظرية اليونانية . وقد دار جدال حاد حول هذه القضية ـ الصدق والكذب في الشعر ـ وهذا ربيب المدرسة اليونانية قدامة بن جعفر يرى أن هذه القضية عامة وشائعة عند كل الأجناس البشرية ، والى نفس الفكرة يذهب ابن وهب في كتابه **البرهان في وجوه البيان** . وهذه القضية هي ما يمكن ترجمته بالفن للفن والفن للأخلاق ، أو بالالتزام وعدم الالتزام ، أو بالشعر في خدمة الأخلاق و« الشعر بمعزل عن الأخلاق » كما رأى بعض النقاد القدامى .

واذا كان **عبد القاهر الجرجاني** يهمل مصطلح المحاكاة اهمالا تاما ويكتفي بالمصطلح الآخر **التخييل** ، **لعله يريد بذلك أن يقطع الصلة بالفكر الدّخيل ويطلب موضوعا عربي النشأة** »[45] ، قد ساهم في بلورة هذين الاتجاهين معلّلا رأيه ومحاولا التمثيل لكل قضية .

يقول الجرجاني : « وكذلك قول من قال « خير الشعر أكذبه » **فهذا مراده لأن الشعر لا يكتسب من حيث هو شعر فضلا ونقصا وانحطاطا وارتفاعا بأن ينحل الوضيع من الرفعة ما هو منه عار ، أو يصف الشريف بنقص وعار ، فكم جواد بخله الشعر وبخيل سخاه** »[46] . من هذه الكلمات يتبين موقف الجرجاني الرّافض للتخييل باعتباره ضربا من الكذب واساءة الى الأشخاص ، وهذا الموقف يتطابق مع ما جاء في الآية الكريمة « والشعراء يتبعهم الغاوون » .

ويتضح هذا الموقف جلية عندما يقارنه بالمقولة المناقضة للأولى عندما يقول : « فمن قال « خيره أصدقه » « **كان ترك الاغراق والمبالغة والتجوز الى التحقيق والتصحيح واعتماد ما يجري من العقل على أصل صحيح ، أحب إليه وآثر عنده ، اذ كان ثمره أحلى وأثره أبقى** »[47].

وموقف الجرجاني هذا تفضيل مقولة « خير الشعر أصدقه » على الكذب في الشعر ، يعود الى سببين رئيسيين : السبب الأول ديني وذلك باعتبار الشعر كذب ولا ينجو من هذا المزلق الاّ من رحم ربك ، والسبب الثاني سبب نطقي ، لأن الصدق أقرب الى العقل ويمكن التأكد من صحته أو بطلانه وذلك لعرض حقيقة معيّنة .

رأينا عند ابن سينا أن الشعر لا ينظر إليه من ناحية أنه صادق أو كاذب ولكن من زاوية أنه مخيل ، ولكنه لا يمانع ـ مع ذلك ـ بأن يجتمع الصدق مع التخييل ، لأن الصدق إذا جاء مع التخييل كان أقوى وأشد على نفس الملتقي . وفي تفسيره لهذه القضية يقول جابر عصفور : « **ان التخييل يمكن أن يجتمع مع التصديق داخل الأقاويل الشعرية ، اذ ليس بينهما تناقض في الحقيقة ولكن هناك مغايرة لأن الحقيقة التي يقدمها الشعر ليست حقيقة حرفية وانما هي تمثيل تخيلي او موازاة تخيلية تبدو فيها الحقيقة من خلال علاقات واقترانات لها مجالها المتميّز** »[48] .

أما لطفي عبد البديع فيقول بمغايرة الحقيقة الشعرية للحقيقة العقلية ، ويرى أن الجدل الذي دار حول صدق الشعر وكذبه يعود الى تعارض يراه أصحاب هذه المقولة بين العقل والخيال وبين الأقاويل الشعرية والأقاويل الخطابية « **ولا مجال مع التخييل للكلام عن احتمال الصدق والكذب بمعناهما الساذج وقد بين ذلك حازم في**

---

(44) حمادي صمود : التفكير البلاغي عند العرب : أسسه وتطوره الى نهاية القرن السادس (مشروع قراءة) ص 73 ـ تونس 1981 .

(45) مصطفى جوزو : م س 122 .

(46) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة . ص 236 ـ ت : محمد رشيد رضا . دار المعرفة / بيروت 1978 .

(47) عبد القاهر الجرجاني : م س 236 .

(48) جابر عصفور : م س 212 .

كلامه على طرق العلم بما تقوم بـه صناعة الشعر من التخييل وبما تقوم به صناعة الخطابة من الاقناع والفرق بينهما »[49] .

أما كمال أبو ديب فانه يرى أن قضية « **التخييل عند الجرجاني تمثل جزءا من دراسته لطبيعة المعنى والتركيب الشعري** »[50] . وهذا طبعا يعود الى المنطلق النظري الذي انطلق منه كمال أبو ديب لفهم طبيعة الصورة الشعرية عند الجرجاني حيث اعتمد التخييل كوسيلة لخلق الصور الشعرية .

أمّا الباحثان التونسيان حمادي صمود والرشيد الغزي ، فقد تعرضا عند قيامهما بمسح لنظريات الشعر عند العرب ، في بحث بعنوان « **تعريف الشعر في الشعرية العربية القديمة** »[51] . وقد حصرا جهود النقاد المنظّرين العرب القدامى بظهور اتجاهين رئيسيين : الاتجاه الأوّل اهتمّ ببحث العلاقة القاريء الشعر ، أي الأثر الذي يمارسه الشعر (ص 152) ولكن دون أن يوردا مصطلح التخييل رغم أنه - في هذا المجال الذات - يتردّد بالحاح سواء عند الفلاسفة أو في بيئة البلاغيين العرب ، ولم يحاولا (الباحثان) اعادة تشكيل الاطار النظري والفكري الذي تطوّر فيه مصطلح التخييل أو مجالات تطبيقه .

أما الاتجاه الثاني ، الذي حصراه عند النقاد العرب القدامى فهو الذي أهتمّ بدراسة القيمة التعبيرية للشعر ، وتعرضا عند تفسيرهما لأسس الشعر عن قضية الصدق والكذب ، وعن المحاكاة (**أو ما أسمياه مشاكلة الواقع**) (ص 158) . وهذا هو المجال الذي تطوّر فيه مصطلح التخييل والذي خصه الجرجاني تحليلات فلسفية معمقة وفاضل بين الصدق والكذب الشعرين انطلاقا من خلفية دينية وخلفية فلسفية ولكن مصطلح التخييل ، لم يظهر - هذه المرّة أيضا - لا ترجمة (لأن البحث محرر بالفرنسية) ولا بلغته رغم أن الأفكار التي وردت في الصفحات 158 - 159 قد تكلمت عن فكرة الصدق والكذب في الشعرين انطلاقا من خلفية دينية وخلفية فلسفية وذلك عند عرضهما لأفكار ابن رشيق وابن طباطبا مع تركيزهما على فكر قدامة بن جعفر وابن سينا وابن رشد .

بعد ذلك تعرضا لفكرة « **معنى المعنى** » التي اشتهر بها عبد القاهر الجرجاني والتي تندرج في السياق النظري لفكرة التخييل - رغم أن الفرابي كان قد سبقه اليها - ولكن الباحثين لم يربطاها بما جاء في كتاب ريتشاردز أوغدن « معنى المعنى » (لندن 1923) رغم أن الأفكار في كتاب ريتشاردز / أوغدن I.A. Richards-MOgden The meaning of the meaning ونظرية الجرجاني تلتقي في أكثر من مستوى وتتنزلان في نفس المهاد النظري مع فروق في التطبيقات تعود الى روح كل لغة .

« فالمعنى » يعني عند العرب المعاني الأولى و« المعنى » المعاني الثواني ، أمّا عند ريتشاردز فانه يقترب من فهم الجرجاني و« معنى المعنى » يمثل عنده TeneurMVéhicule ، أي الحامل/المحتوى ، و« المعاني « الأول » الدلالة الوحيدة ، أمّا المعاني « الثواني » « **فهي التنظيم الدّال للخطاب الأدبي** »[52] .

أمّا كمال أبو ديب فقد تعرض هو الآخر إلى العلاقة بين نظرية الجرجاني وريتشاردز وبالذات عند تعرضه للنظم والتركيب اللغوي للبنية الشعرية . يقول كمال أبو ديب : « **كل من ريتشاردز والجرجاني نظرا الى التعبير الشعري على أساس أنه انتظام للمعاني ، حيث يغير المعنى الأول الثاني وفي المجموع يتغير الأول والثاني بفعل التركيب ككل** » .[53] وهو نفس الشرح الذي أوردناه عن « تود وروف » في تفسيره لمقولة « معنى المعنى » .

أمّا لطفي عبد البديع فانه يرى في « **القول بالمعاني الأوّل والمعاني الثواني ما يوحي بأن الكلام يتألف من أكثر من طبقتين ويريدون بالمعاني الأوّل مدلولات التراكيب وبالمعاني الثواني الأغراض التي يصاغ لها الكلام ، فإذا قلنا هو أسد في صورة إنسان فالمعنى الأوّل مفهوم هذا الكلام والمعنى الثاني هو شجاع ، كأنهم يفرّقون بين المعنى في ذاته مجردا عن البعد الاستطيقي والمعنى الذي يتأتى فيه ذلك البعد** » . وهو بذلك - أي عبد البديع - يرى أن المعاني الثواني هي محصلة المعنى السطحي - التركيب اللغوي - وتفاعله مع المعنى العميق ، الأغراض التي يصاغ لها الكلام .

---

(49) لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب . ص 79 مكتبة النهضة المصرية / القاهرة 1970 .

(50) Kamal Abu Deeb : Op cit, p.230.

(51) H. Sammoud et R. Ghozzi : « La définition de la poésie dans l'ancienne poétique arabe » in *Poétique* N° 38. 1979.

(52) T. Todorov : *Poétique* p. 33. Seuil - Paris 1973.

(53) K.A. Deeb : Op Cit ; p 46.

هذه هي الجذور النظرية والفلسفية التي قامت عليها نظرية «معنى المعنى» التي اشتهر بها عبد القاهر الجرجاني لكنهما ـ صمود ـ الغزي ـ لم يبحثا في جمالياتها وسياقاتها النظرية المتعددة ، ويمكن ـ لوحدها ـ أن تشكل الاطار النظري لبنية الشعر .

وقد ربط الباحثان قضية الصدق والكذب بمفهوم المحاكاة « **وهذه الاشكالية الأخيرة بدت (لهم) مطابقة لفكرة عزل اللغة عن مضمونها ولكنها في نفس الوقت ذات صلة حميمة بمفهوم المحاكاة عند ارسطو كما فهمها العرب** (ص 161) .

وما يلاحظ على هذا البحث ـ رغم المجهود النظري الذي تجلّى على مستوى التنظير والتحليل على السواء ـ أن الباحثين حصرا اهتمامها في شكلية عقيمة بدعوى الالتزام بحدود المعطيات الموضوعية لنظرية الأدب ، وبذلك أطنبا في ايراد مفاهيم عامة ـ الى حدّ الاستهلاك ـ عن الوزن والقافية ، وقد انطلقا من مواقع مثبتة وهي البحث في الجوانب الشكلية في نظرية الشعر العربي ، ولكن هذه المواقف المسبقة أدّت الى اعطاء رؤية غائمة وبذلك عجزا عن تحليل النموذج الشعري العربي وبحث أسسه النظرية . كما سادت البحث نغمة ساخرة ومنقصة من قيمة النظريات العربية .

ويلخّص عبد القاهر الجرجاني موقفه من التخييل بقوله : « **وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل هنا هو ما يثبت فيه الشاعر أمرًا هو غير ثابت أصلا ويدعي دعوى لا طريق الى تحصيلها . ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويرها ما لا ترى** »(54) . وهو بهذا يدافع عن مقولة « خير الشعر أصدقه » .

ويبدو عند تعرض الفلاسفة المسلمين الى وسائل التخييل هي نفس وسائل المحاكاة ، وهذا يؤكد أن **الحدّين** ، أو « المفهوم » يتداخلان في كثير من الأحيان في أذهانهم ويتبادلان الوسائل ، والطبيعة ، وأنهم ـ الفلاسفة ـ عندما يغيّرون زاوية النظر الى جوهر الشعر ، فانهم يغيّرون المصطلح ، لكن طبيعة الخطاب تبقى تدور في نفس المجال النظري .

التوصيل الشعري :

الشعر شكل من أشكال التواصل بين أفراد الجنس البشري ، ويعوّل في عملية التواصل هذه ، ليس على المضامين لأنها في أغلب الأحيان معروفة من قبل المدمن على التخاطب الشعري ، ولكن على ما تتضمنه اللغة من طاقات تعبيرية وجمالية تختلف عن عملية التواصل العادية .

فإذا كان التواصل العادي / اليومي يعتمد على الوظيفة المرجعية Référentielle للغة ، أي الخطاب للواقع المعاين ، أي الذي يصير موضوعا لكلام الذّات المعاينة ، فإن التواصل الشعري يرتكز أساسا على الوظيفة الشعرية Poétique للغة ، أي يصبح المرجع هو اللغة ذاتها ، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن نقيس حقيقة الخطاب الاّ من داخله ، أي من مكوناته الذّاتية . انطلاقا من هذه القناعات النظرية نرى جوليا كريستيفا Julia Kristeva تقول : « **معنى المحتمل ليس له موضوع خارج الخطاب الأدبي** ،، **قضية الصدق والكذب ليست من مجال اهتماماته** »(55) . وهكذا يأتي في المرتبة الثانية في العلاقة الرمزية للتخييل .

وإذا كانت كل عملية تواصل تفرض وجود ثلاثة أطراف وباختلال هذه المعادلة فإن عملية التواصل لا يمكن أن تحصل ، وحتى في الحديث الذّاتي (المونولوج) فان الباث هو المتقبل . وقد حدّد ر . جاكوبسون وسائط الاتصال (القنوات) وهي السياق والرسالة (المضمون) والاتصال والشفرة .

واذا أردنا أن نوزع وظائف اللغة على الهيئات التي تشارك في صياغة عملية التواصل الشعري فاننا نحصل على الوظائف التالية :

الباث ← الشاعر ، وظيفة اللغة عنده « شعرية » .

الوسيط ← الشعر ، شفرة ، نظام من الرّموز اللغوية .

(54) عبد القاهر الجرجاني : م س 239 .

(55) J. Kristeva : *Recherches pour une sémanalyse*, p. 150, Seuil - Paris 1978.

المتقبل ← القارئ / السامع : وظيفة اللغة لديه تعبيرية (تمثيل).

واذا كانت عملية التواصل تتدرج عبر المراحل التالية ، انطلاقا من مصدر انبعاثها فإن عملية التلقي تتخذ الطريق المعاكس ، انطلاقا من القارئ / السامع لتصبح عملية تحليلية . أمّا على مستوى التشكيل فإن الشعر الذي هو في الأخير بنية لغوية تحيل في المرحلة الأولى الى عالمها الداخلي ، ثم الى السياق الشعري المتكون من النصوص الشعرية والفنية الأخرى التي تشكل خلفية « القصيدة » وأخيرا الى السياقات الخارجية اجتماعية ، تاريخية ، ثقافية .

وقد لخص جابر عصفور عملية التواصل بقوله : « **ان كل عمل شعري يعني تواصلا بين المبدع والمتلقي ، والتواصل يبدأ بتوصيل رسالة من نوع خاص ذات محتوى متصل بالقيّم . . . ويوجهها المبدع الى المتلقي من خلال وسيط نوعي هو القصيدة** »[56] . هذا التفنين لعملية التواصل يحتوي الأطراف الثلاثة لعملية التواصل التي لا يمكن بغياب أحدهما أن تتم عملية التواصل ، ولكنه لم يركز بشكل خاص على نوع التشكيل الجمالي الذي يجب ان يحظى به هذا الوسيط النوعي الذي يتميّز بخاصيتين خاصية التشكيل وخاصية الايقاع .

هذا ما جعل الشاعر الألماني شيلر يقول : « **نظرا لعدم توفر فكرة تامة ، غامضة ولكنها قويّة ، وسابقة على وجود اي جهاز تكتيكي ، فإن يصبح من المستحيل أن يولد أي عمل شعري ، وهكذا يصبح الشعر - إذا لم أخطىء - هو معرفة كيفية التعبير وتوصيل اللاشعور ، وبعبارة أخرى ، لتشكيله في موضوع** »[57] . ان ملاحظة شيلر هذه تهتم بالتوصيل الشعر كقالب أكثر منه كوسيلة للاتصال وتركز خاصة على الاطار الايقاعي باعتباره تشكيلا ، أي صياغة للنسب بين الأصوات والمراوحة بينها ، والايقاع بوصفه أداة شكلية تميّز التواصل الشعري عن التواصل النثري وعن التواصل العادي العاري من أي مقوم فنّي .

(56) جابر عصفور : م س 187 .

(57) Schiller : *Correspondances avec Goethe*, pp. 148-149, trad. L. Herr, Plon - Paris 1923.

★ نصوص باشلار وشيلر مأخوذة عن كتاب :

Pierre Picon : l'Œuvre d'art et l'imagination, Hachette - Paris 1955.

أما على مستوى الدلالة ، فإن التوصيل الشعري يختلف من التوصيل العادي / اليومي الذي يحاول - قدر الامكان - اقامة توازن بين الدّال والمدلول ، وهكذا يصبح الدّال هو اللغة - وسيلة التواصل - كنظام من الرّموز والإشارات ، والمدلول وهو المرجع الذي يحيل إليه هذا الدّال . أما التوصيل الشعري فإنه يتجاوز المدلول المرجعي الى مدلول من طبيعة أخرى وهو المدلول الشعري . ولكن كيف يتجاوزه ؟ تجاوزه لا يعني الغاءه كلية والقفز عليه ولكن بإعادة تشكيله :

الدال ← المدلول 1 (المرجعي)]
الدال ← المدلول 2 (الشعري)] بنية الخطاب الشعري

وهذه الهيكلة الجديدة للبنية الشعرية تقترب من مفهوم الجرجاني وخاصة نظرية « معنى المعنى » حيث يصير المعنى الأول ما يفيده ظاهر الكلام (البنية السطحية) والمعنى الثاني هو محصلة التفاعل بين هذين المستويين من المعنى (البنية العميقة) .

بدلا من الخاتمة :

القول الشعري شكل تواصلي متميّز ، ويرجع ذلك الى خصائصه البنيوية والتركيبية والى الوظائف التي يقوم بها داخل مجتمع معيّن ، وللأقاويل الشعرية القدرة على التنقل في الزّمان والمكان ، وهذا سرّ اهتمام الأمم بها فهي تستطيع المحافظة على قوة وجمال محتوياتها ولا يستطيع الزّمن أن يؤثر فيها لأن تنطلق أصلا من الثوابت الموجودة في النفس البشرية .

أمّا الخصائص البنيوية التي يتميّز بها القول الشعري فإنها تنقسم الى قسمين : الجانب التركيبي ويختص بكيفية نظم الرّموز اللغوية لتكسب جمالية خاصية وشيئا زائدا عن التعبير المألوف « واخراج الكلام غير مخرج العادة » وكلّما غيرنا التركيب برزت الفروق بين المعاني ، والتركيب تحكمه من جهة قواعد النحو ، ومن جهة ثانية ضرورات المعاني ومقتضياتها .

والجانب الثاني هو الجانب الصوتي ويختص بالاطار الايقاعي الذي يعتبر جهازا تقنيا سابقا حتى على تشكيل الخطاب الشعري ، كما هو الحال في العروض الخليلي والقول الشعري الذي لا يندرج ضمن اطار ايقاعي يمكن بسهولة أن يتداخل مع الأقوال الأخرى غير الشعرية .

لسانيات

والشعر غالبا ما يختص بوظيفة معيّنة تغلب على الوظائف الأخرى ، هذه الوظيفة تتحدّد بطريقة تعامل الشاعر مع اللغة - كيفية نظمها - ومخاطبتها للخيال والعاطفة هذا لا ينفي وجود الوظائف الأخرى ، ولكي يقوم بوظيفته هذه - التعبير والتخييل - يستعمل عدة وسائل منها المحاكاة والوزن والقافية . والوظيفة الشعرية تتعدى التوصيل والاخبار الى الاقناع . هذا الاقناع امّا للاجتناب او الاقبال على أمر أو قول أو فعل .

وقد تداخلت ثلاثة مفاهيم - أو حدود - هي المحاكاة والخيال والتخييل - لفهم جوهر الشعر باعتباره شكلا مميّزا من أشكال التواصل ، تبادلت في كثير من الأحيان مواقعها النظرية والفكرية وذلك عند تغيير زاوية النظر ، فيعرف الشعر تارة بأنه تخيل ومرة بأنه محاكاة وأخرى بأنه تخييل ، ولا تتعارض هذه التعريفات للشعر ، لأنها تشكل المستويات النظرية للشعر . وهذه المفاهيم الثلاثة : المحاكاة - الخيال - التخييل هي تجسيد استعماري لفكرة المرآة كما مارسها النقد الحديث . والشعر من هذا المنظور يصبح مرآة للواقع ، مرآة للذات ، مرآة للآخر فمتى تصبح هذه « المرايا المتجاورة » صفحة صقلية واحدة ؟!

حسين خمري

إستاذ / جامعة قسنطينة

الحياة الثقافية

● مجلة ثقافية جامعة تصدر كل شهر عن إدارة الآداب بوزارة الشؤون الثقافية بالجمهورية التونسية .

● تُرَحِّبُ بالإبداعات الجيّدة والإسهامات الفكرية والفنية التونسية والمغاربية والعربية .

● تَرْجُو من الأخوة الأدباء والمفكرين والفنّانين الإلتزام بالنقاط التالية :

1 - أن يكون البحث مبتكرًا وأصيلاً ولم يسبق نشره .

2 - أن يكون البَحْث خاضعًا للمناهج العلمية المتعارف عليها ، وبخاصة فيما يتعلّق بالوثائق والمصادر والمراجع المُعْتَمَدَة .

3 - أن لا يتجاوز البحث 16.000 كلمة .

4 - أن تُرْسَل الأبْحَاث مَرْقُونَة .

5 - أن تكون المواد المُرْسَلَة مَصْحُوبة بصورة شخصية للكاتب وبما تَسْتَوْجبه من وثائق مُصَوَّرَة (فتُوغرافية - رُسُوم فنيّة - بيانات - تخطيطات ... الخ ...) .

6 - لا ترد المواد إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

7 - تخضع كل المواد المُرْسَلَة إلى تقييم علمي يقوم به أعضاء هيئة تحرير المجلة .

8 - تُعَاد بعض المواد إلى أصحابها عندما ترى أسرة التحرير أنها تحْتَاج إلى شيء من التَّعْدِيل الضروري .

9 - تقدّم المجلة مكافأة مالية عن الدراسات والأبْحَاث ، ومختلف المُسَاهمات المنشورة فيها ، وذلك وفْقًا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة والمَعْمُول بها في وزارة الشؤون الثقافية .

10 - تُرْسَلُ المواد إلى العنوان التالي :

السيد رئيس تحرير

« الحياة الثقافية »

وزارة الشؤون الثقافية

القصبة - تونس

(الجمهورية التونسية)

شعر

سِيراس

عبدالله مالك القاسمي

لا تفضحيني قليلا

فأنا طفلك الذي يسمّى البياض

ثمّ يرسمه عُرْيًا جميلًا .....

....

يا لغةً ماكره

ابتعدى عن كلامي

لا مسافة بين القلب والنَّبْضِ

بين الجرح والأرض

بين الوقتِ والذاكره .

(١)

ها إنّني العاشق الواحدُ ...

أوّلُ مَنْ يأتيك منْدلعًا في اللّحظَةِ الهَارِبَهْ

يَسْبِقُني طَائِرُ الحب إليك

إليكِ يَرْحَلُ نهرا مِنْ ضياءْ

تَنْهَضُ الحُقُولُ من جدبها

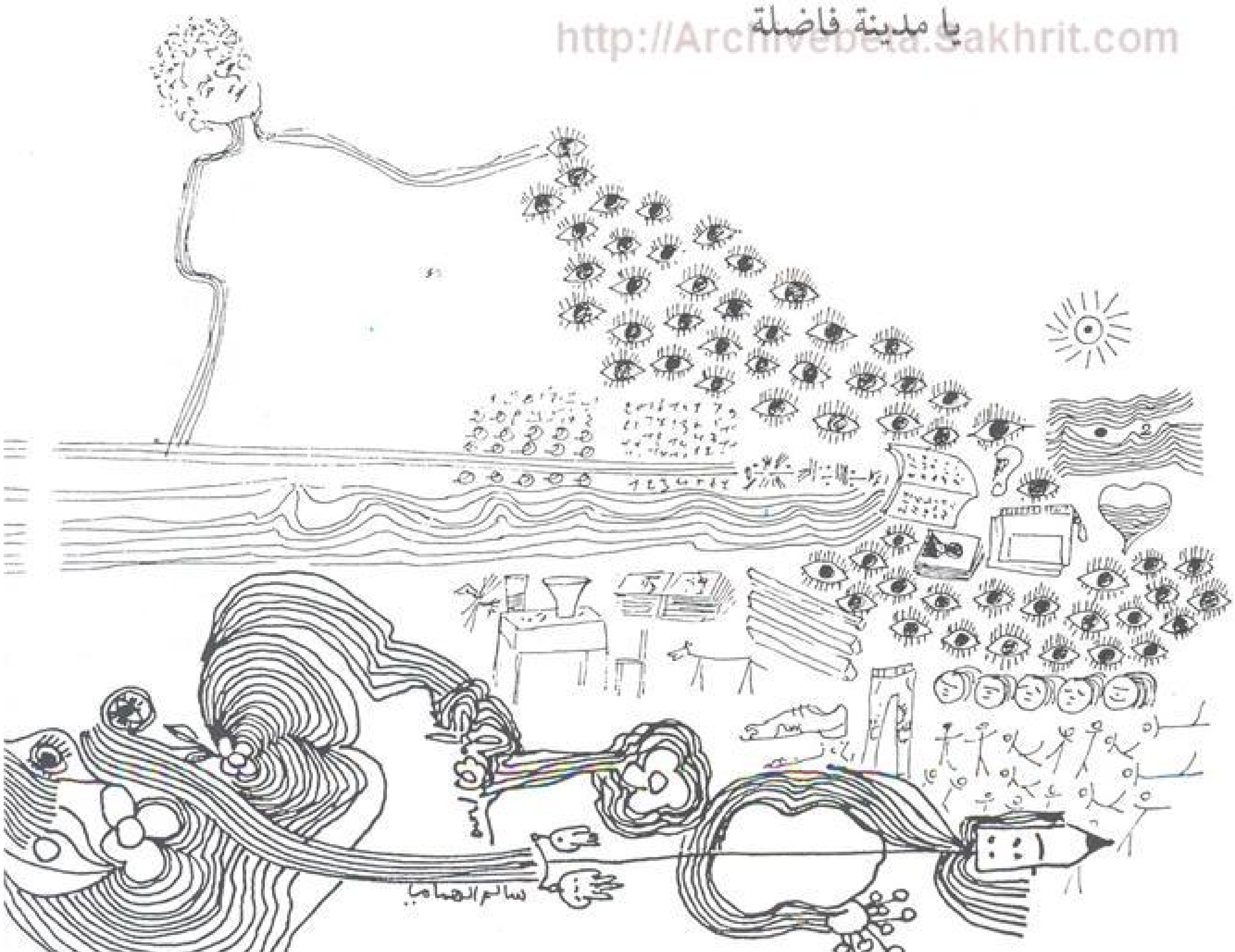
سَنَابِلُ .. تغزل الشمس ضفائرها

شعر

القمحُ تاجٌ . . . . وشارةٌ
وأنت إلاهة . . . . ونحن العبيدْ
هذي صحائفنا إليك
هذي طقوسنا
إليكِ . . . يرحل هذا النشيدْ

(2)

أيْنَكِ أيتها الحبيبة الغائبهْ
المعبدُ الوثني ناره انطفأتْ
لا نار في جبل « الأولمب » موقدةٌ
« أثينة » انكفأت على تواريخها .
فانكشفت
الشعراء تهدموا
وهذا الدّم . . . . الذي يراق على وجه المدينةِ
يا مدينة فاضلة



شعر

لعبتا الغامضة

كنت لنا وطنا لم يكن

كنت الذي قد مضى

كنت الذي في الزّمن

(3)

نهر الطفولة يصاعد في الذاكرهْ

الأغنيات التي حفظتها في صباي ..

تلك المنازل في الريف القديم تناديني

وتلك المراتع التي رسمت خطايْ

غبار الثنايا قد تعلّق بي

رائحة الشّيخ والزعتر قد عبقت في جسدي

بيتنا الصغير يجثوا على ضفة «تاسة»

الحوت الفقير يغازل الأشعة في المياه

صبايا الى الوادي تحدّرن

يملأن الجرار .... وبعض أغنيات تداعب الشفاه

جرسُ المدرسة الابتدائية/

اللّقلق الحزين فوق المحطةِ/

القطار يَمُرْ ...

النّسوة الحالمات بالمطرْ

سكة المحراث موغلة في جسد الأرض

عرس القمح يبدأ في الخريف

وهذي يد الفلاح معروقة

ترسم وجه الرغيفْ

للصّيف أعْيَاد

وللطيور مواعيد

سلاما .... سلام

يا أيهذا الحصاد

في رحلةِ الصيف والقَمْحِ

تجيء النجوع

هَاهُنَا

البلاد تلتقي بالبلاد

(4)

هذا المكان هو المكانْ

لماذا الزمان ـــــ؟

(5)

إنّي هنا حجر ينبتُ .... آه

عشب يتكسّر

خطوة تسبح على الرصيف

قطٌ يموء في الشوارع آخر المساءْ

مدن تنكرني

مدن لا لون يصبغها

ظلّي يخاتلني

والأصدقاءْ

(6)

« سيراس » هل انت ....

أم أنت التي نُهبَتْ

يا امرأةً وهنتْ

جوعي ولا تشتهي

فلا رغيف لأطفالك في السّوق

لا كساءُ

لقد هَوّمَتْ مسارب في الحقول

سنابل ... لا تلدْ

رائحةُ الدفلى

« تاسة » يبكي الفصول

لا طير ترحل في الغناء

ولا نجمة تغزل خيط الضياء

....

مملكـــةً

الرُّتَيْلَاء بنَتْ

واصْطَفَتْ جُلَّاسَهَا

ينعقُ البوم على حائط المساءْ

غرابٌ يحط فوق غصن الرماد

سيراس قاتلتي . . . .

كيف تنامينَ والوقت يتيمٌ . . يتيمٌ

قومي ، فهذا الخراب قد يليقُ بقدّاس عظيمْ . . ؟!

(7)

ماذا تبقّى لنا ؟

ماذا تبقّى من الفصولْ

كأن الخريف فصلنا . . . .

نعم ، كأن التواريخ تعيد لنا دهشتنا . . . . ؟

. . . .

قبائل البدو مرّت من هُنَا

هذه ديارنا

الهلاليون نحن

ونحن التائهونْ

أيّها التّيه المقيمُ طويلا بيننا

اِنْكَشِفْ

وكُنْ دليلا

« دريدُ » قد مضى . . . . . .

« والجازيهْ » ما أجابت عن سؤال القَبيلة . . . .

تونس/جوان 1985

---

* سيراس : آلاهة الخصب عند اليونان ، وهي الاسم القديم لقرية « السرس » الواقعة في الشمال الغربي من البلاد التونسية .

* تاسة : اسم واد يعبر قرية السرس .

* ورد ذكر الهلاليين في القصيدة باعتبار ان جزءا كبيرا من سكان السرس ينحدرون من قبيلة « دريد » وهي احدى قبائل بني هلال « أنا واحد منهم » .

* كتبت هذه القصيدة على البحر البسيط المزدوج التفعيلة . . . .
(ميستفعلن ـ فاعلن) وهي محاولة للخروج من الأوزان المستعملة ـ عادة ـ في الشعر الحر .

أقصوصة

عندما تدق الطبول

قصة لمحمود بلعيد



لاقيتها صدفة ، هكذا صدفة ، لم أكن أبحث عنها ذلك اليوم . . . كنت يئست منذ أعوام ، وشردت كحيوان نفر من المراعي والحقول ودخل الغاب . . .

. . . تزوجت مرارا ، وطلقت مرارا ؛ لأني أشعر كل مرة ان جدارا سميكا يحول دائما بيني وبين زوجاتي . . . كنت أظن في كل مرة ، اني سأجد امرأة اسكن اليها ، وتسكن إلي ، ويطمئن لها قلبي هذا العنيد ؛ الذي يخفق بين جنبي ، واني سأجد في كل زوجة حبيبة ، أو امرأة تشبه حبيبة عن قرب أو عن بعد . . . تخيلت ذلك مرارا . . . ومنيت نفسي بالأماني الجميلة ، ولم أيأس . . . وفي النهاية يئست وطلقتهن جميعا ، الواحدة بعد الأخرى ، وبقيت وحيدا شريدا كوحش في غاب . . . وتركت الزمان يمر . . . . ومر الزمان اللعين . . . وانساب بين أصابعي ويَدَيَّ . . .

× × ×

بقيت أعزب سنوات ، أرفع عيني أحيانا الى وجوه الحسان ، والى قدودهن الجميلة ، وعيونهن الملاح ؛ فأظفر بالابتسامة الخفيفة ، والنداء الخافت الجميل ، لكن لم أجد ضالتي . . . واليوم وجدتها صدفة ، شاهدت حبيبة وانا خارج من الغاب متوجها نحو القرية . . . . شاهدتها في أول دار بعد البطحاء . . .

أعيش في الغاب منذ أعوام ، منذ ان قررت العيش فيه ، لا انزل الى القرية ، ولا أخرج إليها الا نادرا . . . . أحرس الغاب ، وأحميه من إحراق المحرقين ، وعبث العابثين ، وخبث الحطّابين ؛ الذين يقطعون الشجر ، والصيادين الذين يفتكون بحيوانات الغاب ، وطيورها ، وعصافيرها الجميلة ، في فصل الصيد وخارج فصل الصيد . . .

عندما شاهدت حبيبة لأول مرّة ، شعرت كأني كنت مغمض العينين ثم أبصرت ، فبهرتني الوان خلابة ساطعة ، ثم تعودت عيناي شيئا فشيئا ، فاذا بالدنيا كلها جميلة ، زاهية الألوان ، تبعث الأمل في قلبي « الخبيث » ، فجعل يدق دقات الفرح بدون انقطاع . . . حبيبة ، هي المرأة التي انتظرتها منذ سنين ، ومنذ ان بدأت أتملّى وجوه الحسان في قريتي ، وخارجها ، وعندما أنزل الى المدينة . . .

... ولا أغادر الغاب يوم السوق ، بل انتظر بعض سكان الجبال المجاورة ، الذين يمرون عند أول بشائر الفجر في المسالك والمسارب والشعاب ؛ فاسمع حثيث دوابهم ، ووقع حوافرها ، فابرز اليهم من بين الاشجار ، واطلب منهم ان يشتروا لي من السوق بعض ما احتاج اليه ...

أبقى أجوب الغاب وبندقيتي على كتفي لا تفارقني ، ولا أتذكر اني فارقتها يوما ... وكل صعاليك المنطقة وشريريها تعرفهم ويعرفونها ، وكل قطاع الطريق والصيادين وحطابي الليل والنهار يهابونها ، ويحسبون لي ولها الف حساب وحساب ... يرهبون صولتي ، ويخشون طلقاتها ويتقونها ، لأنهم يعرفون عن خبرة ودراية ، ومن بعض الثقوب في ظهورهم وارجلهم اني اذا رفعتها الى كتفي وصوبتها عن قرب أو عن بعد ، بعد ان صحت فيهم وامرتهم بالوقوف انّي لا أطلق العيار عبثا .

لا أخرج يوم السوق الى السوق ابدا ، بل أكمن اليهم الاغبياء ، واترصدهم ، واقتنصهم في كل مكان ... واهبط عليهم الملاعين ، وهم يقطعون الشجر ، أو ينصبون الفخاخ ، أو يصعدون الى أوكار الطيور ليأخذوا بيضها ، أو يصطادون الحجل والحمام ويضعون لها الشراك والشباك فافتك شراكهم وشباكهم ، واقلع لهم منادفهم وفخاخهم من بين السّرو والريحان أو الديس والفرسيق ، وافتك البنادق من فوق ظهورهم ، وافتك القرابينات من أيديهم ، وافتك لهم المناشير ، وافتك كل عدتهم وعتادهم ؛ والقي عليهم القبض واسحبهم ؛ وأنا ماسك بتلابيبهم حتى نصل الى « الحوش » فوق رأس الجبل المشرف على الغاب ، فأشدهم بالحبال حول شجر الصنوبر أو الصفصاف ، واغلظ عليهم الوثاق ؛ ويبقى الكلب الأسود « تق تق » يحرسهم ، ويكشر لهم عن انيابه كلما ابدوا حراكا ...

... وتعوي لهم الذئاب في أعقاب الليل ، وهم موثوقون الى الشجر ، وتتنادى ويتزايد عددها ، وتقترب منهم جماعات وتحوم حولهم ، فينظرون بهلع الى هامات الذئاب السوداء ، وهي تتنقل ببطء ؛ ولا يستطيعون منها فرارا ... وترسل بعضها اليهم من عيونها الخضراء اشعة تخطف لهم ابصارهم ، وتدفع بعضها من حين لآخر رؤوسها الى السماء ، وترسل نداءات طويلة عميقة موحشة تصتكّ لها اسنانهم ، وتنخلع لها قلوبهم فرقا ... ويمضون الخبثاء أطول ليال في حياتهم وأتعسها وأملأها رعبا ....

هكذا أميتهم خوفا ... ولا اتركهم ابدا يفتكون بالغاب وحيواناته ، بل يفتك الغاب بهم ، وتكاد ذئابه تذهب بأرواحهم ....

... فلا يمتنعون عني بحيلهم واحابيلهم ، بل يقعون دائما في فخاخي ... وبعد يوم ويومين اطلق سراح الخبثاء الملاعين بعدما أكيلهم بعض الصفعات على اقفيتهم وادبارهم ولا أنزل بهم أول مرة الى مركز الحرس في القرية ... فينطلقون يهرولون ، ويقتفي الكلب آثارهم ، ويشتد عدوه وراءهم ، ويتعالى نباحه اثرهم ، وابقى اتسمع الى تركاضهم ، وتق تق هاجم عليهم ؟ يعضهم فيغط نباحه ، ويهارشهم بانيابه الحادة ، ويشرمط لهم سراويلهم ....

... وانزل احيانا ببعض منهم الى القرية ... واطلق سراحهم بالقرب منها بعدما قتلهم الخوف ، واجرى لهم امعاءهم ...

... وشاهدتها ، هكذا شاهدتها بعدما اطلقت سراح صياد خبيث ، وبعدما لحقه « تق تق » ثم عاد وقطعة من سرواله في فمه ... مررت بالبطحاء والكلب يقفز امامي ، وحولي ، ويبصبص بذنبه ، ويعبث بقطعة الكتان .... اجتزت البطحاء ، وقبل ان اصل الى باب دارها في اقصى البطحاء قلت :

« انت يا عبد القادر لست بعيدا عن القرية ، وانتهت سجائرك منذ أيام ، وتملكك صداع شديد ولم يرد ان يفارقك ، فخير لك ان تنزل الى القرية ، وتقتني بعض السجائر من حوانيتها .... وقف الى المقهى واشرب كأس قهوة أو كاسين احسن لك وانفع ، فلربما يخفّ صداع رأسك أو يزول ... » .

وشاهدتها امام باب دارها ، رفعت رأسي وشاهدتها فشعرت أن الدنيا كلها تدور امام عيني ، ومن حولي ، والأرض تنقلب من تحت قدمي ، ثم ابصرت الوانا عجيبة خلابة بهرتني ، واخذت عقلي .... وسمعت الحانا غريبة رائعة نازلة من السماء ونابعة من الأرض ، يتجاوب لها الغاب ... واهازيج الفرح تملأ الفضاء ، وتهز قلبي هذا السجين في قفص صدري فجعل يرقص بين اضلعي .... ثم .... ثم سمعت أصواتا لا يحصى عددها تخاطبني مترنمة ، شادية وتقول لي :

ـ « هذه حبيبة ، هذه هي المرأة ، انك وجدتها ،

أقصوصة

وجدتها !!!! هذه هي التي بحثت عنها اعواما طويلة ، ومن أجلها طلقت زوجاتك كلها ، ومن أجلها بقيت وحيدا شريدا في الغاب ، أعزب متوحشا ، انك ، انك وجدتها يا عبد القادر ها هي ، ها هي قائمة أمام عينيك ... » .

فقلت لنفسي ، وصحت فيها ناهرا وانا كالسكران اترنح سعادة :

« قم ، قم اليها ولا تتركها تفر كظبية من بين يديك بأي ثمن ولو بكنوز الدنيا كلها ولآليها .... قم اليها ولا تتركها تنفلت ، وخذها معك وادخل بها الغاب .... » .

بقيت ساعة أو ساعتين ، لا ادري .... انظر اليها امامي مشرقة الوجه ، مبتسمة الثغر وقد دقت طبول الحب في رأسي وصدري ، ولعلعت زغاريد الفرح ، وتصاعدت في السماء ، وتجاوب لها البطحاء والغاب كله .... ها هي قائمة امامي كالشجرة ، ريانة فواحة فارعة القد ، مكتنزة الصدر ! ها انا اتملى وجهها المشرق ، اتملى عينيها الحلوتين الساحرتين .... وتخاطبني ... تبتسم ليّ وتخاطبني ... وتخترق نغمة صوتها جذعي ، فاهتز ويدور الغاب والبطحاء والدار امام عيني ومن حولي ، وهي وهي امامي كأنها طلعت من الجنة ، مبتسمة الشفتين محنية اليدين والساقين ، كالعروس ليلة زفافها ....

واقترب بدون ان اشعر ، واقترب منها ، وازداد اقترابا وانظر إليها ولا اصدق عيني ، وانظر اليها وأشاهد الحناء في يديها ورجليها ، وأشاهد الحناء وتلك النقط السوداء التي تحف بالحناء ، تلك النقط السوداء العطرة ، تلك النقط الدقيقة الرقيقة ، تلك النقط التي يستعملها اهل المدن الكبيرة في اعراسهم ، أشاهدها تحيط بحناء يديها ، ومعصميها ، وبعضها تائه على صدرها وبين نهديها .... وأريد ، أريد ان اتشمم تلك النقط السوداء ، واملأ بها خياشيمي ...

... أتت لي بقدح لبن فشربت ، وقدمت لي حفنة من التين الجاف في يديها المحنيتين فأكلت .... وبقينا ساعة أو أكثر نتحدث ، بشوق ولهفة ، نتحدث كمجنون ليلى وليلي ، نتحدث وكأننا على موعد بعد فراق كاد لا ينتهي ، أو بعد سفر مضني وكأنها ترقبتني طويلا حتى تملكها اليأس ثم اقبلت ...

×××

حبيبة تجاوز سنها الاربعين ، وحبيبة توفي زوجها منذ زمن لا ادري ابعيد أم قريب ، وحبيبة لها بنات ثلاث جميلات كالأقمار ، كحيلات العيون ، طويلات الأهداب ، كاملات القدود ، غزيرات الشعر ، يتنقلن وسط الدار بدلال ، ويتحدثن بدلال ، ويبتسمن فيكشفن عن ثغور كالياسمين ، وشفاه كأرجوان الغاب ... لكن حبيبة اجمل منهن ، وأحسن منهنّ قدا ، وأصفى منهن ثغرا ، وأحلى منهن صوتا ، والطف منهن حديثا وأعذب ، وحبيبة لها شعر معقوف على الجبين كجناح غراب ، وينحدر ضفائر ضفائر على الكتفين وعلى الصدر .... لو تحل حبيبة خصلاته ، لو تنشره وتتركه ينهدل لغطى جسمها كله ...

بناتها يمشين برشاقة امامي ، ويشرقن ضحكا كلما خاطبت احداهن ، وكلما حادثت احداهن او جاذبتني اطراف الحديث ، تخفض حبيبة عينيها ، وتنظر الى الارض وتبتسم ..... تعرف يقينا اني أتيت اليها دونهن ، واني بحثت عنها سنوات حتى وجدتها ...

وحبيبة تبقى غالبا صامتة ... وإذا نطقت بكلمات يحمر وجهها ويتحول الى لون الورد .... واذا نظرت الي بعينيها العسليتين الساحرتين وفيها بعض الخوص وخاطبتني أو حادثتني وابتسمت ليّ أشعر من خلال تعاريج احاديثها ، ومن نغمة كل كلمة ترفّ شفتاها بها ، انها تحبني كما أحبها ، وانها بكل خلجة من خلجات صوتها الدافيء تناديني ، وبكل نبرة من نبرات صوتها الناعم تناديني ، وأنا احبها ، أحبها عند كل دقة من دقات قلبي ، هذا الذي كان صلبا يابسا كجذع شجرة زيتون جال ؛ فصار يتحرك نضرا يانعا ويرقص رقصات الفرح في صدري .... ويهتز اللّعين ويترنّح ....

وحبيبة جميلة اجمل من القمر قبل أوان السحر عندما اخرج واستلقي في رأس الجبل قبالة « فجّ الرّيح واقضي الساعات ، أتأمّل السماء ومدار النجوم ، والقمر في ليالي الصيف الشديد ، منصتا الى خلجات الغاب ، متتبّعًا

انفاسه ، وزفراته ، متشمما نسائمه حتى طلوع الفجر . . . .

انظر الى وجه حبيبة ، استطيع ان ابقى اليوم كله انظر الى وجه حبيبة ولا سعادة تعادل سعادتي ، اتملى جبينها الصّقيل ، وأنفها القائم ، وشفتيها الشذيتين ، وجيدها العطر ، وحاجبيها الأسودين المنطلقين كقرني غزال ، وعينيها الواسعتين الرائعتين الساحرتين اللتين تكنان كل اسرار حبنا وكل معانيه . . . وان لمست معصميها فهما كالحرير، ونهديها الممتلئين القائمين فوق صدرها العسلي العاجي وعليها تلك النقط السوداء الهائمة ، العبقة ؛ التي تتجمع كالثريا عند النهدين ، شعرت ، شعرت بالسعادة تغمر كياني ، وتملأ قلبي ، وتكتسح جسدي كله ، واشتهيت ان احتويها ، ان اضمها الى صدري ، وأرفعها كما ترفع العروس ، وانطلق بها الى الغاب . . . . ولا يستطيع ان يقتفي اثري انسان ولا جان ولا حتّى شيطان . . . . .

تبتسم حبيبة كلما داهمتني هذه الخواطر ويزداد وجهها احمرارا ، وكأنها تقرأ كل ما يجول في دماغي . . .

واستغفر الله ، في النهاية ، وألعن الشيطان وأقول :

« أتقدم وأخطبها من أهلها ، واتزوّج بها على سنة الله ورسوله » .

×××

لكن حبيبة لها ابنان اثنان ، احدهما يكاد يبلغ العاشرة والآخر تجاوز العشرين .

قلت « اتقدم الى الابن الاكبر وأفاتحه في الأمر أو أرسل اليه بعض شيوخ الغاب » .

اما الفتيات فان كن قبلن مطلبي باحمرار الوجه ، وزم الشفتين مع النظر الى الأرض والاطراق الطويل ، فانهن صمتن ولم يبدين رأيا ، ولم ينطقن بحرف ولا بكلمة . . . .

اما الابن الاكبر لما سمع الخبر ، وتيقن منه بقي أياما وليالي في المنزل لا يخاطب احدا ، ولا يريد ان يشاهد امه عن بعد ولا عن قرب . يقلب الدار قلبا ، يصرخ ويهشم كل ما يعترض طريقه ، ويعربد كسكير شرب دنان القرية كلّها .

. . وعاد الى الدار يوما وانطلق يصرخ حتى انتفخت أوداجه ، وكادت تنفجر . . . . ويُحطم كل ما يعترض سبيله ، ففزع الجيران ، وهبوا إليه رجالا ونساء .

ثم شرع يهشم كل ما تحتوي الخزائن من أوان ، ويقذف بها خارج الغرف ، ثم أخذ يكسر الخزائن ، ويلقي بألواحها في ساحة الدار ويكدسها . . . . ثم انتقل الى الملابس يمزقها ويعرمها فوق الألواح . . . . ثم أشعل حريقا هائلا ارتجت له اخواته وانطلقن صائحات مستنجدات ، واهتز له سكان القرية ، فهرعوا الى الدار مسرعين ؛ وجعلوا يدفعون بابها بشدة يريدون اقتحام الدار واطفاء الحريق الذي اشتدت نيرانه وارتفع لهيبه فتجاوز السطوح . . .

وكثر صياح سكان القرية واشتد هرجهم ومرجهم ؛ وهم يدفعون الباب ويطرقونه باخشاب .

وقالوا :

ـ الابن الاكبر فقد عقله .

وقال بعضهم :

ـ انه اصابه مس .

وقالوا :

ـ لبسه شيطان من الشياطين .

ودخل جلدته وتقمصه .

وقال قائل :

ـ ركبه جن أو عفريت من العفاريت .

وقال احدهم متأسفا متحسرا :

ـ غريب ، غريب امره ، هو الشاب الذكي الابي ، المستقيم السلوك فقد صوابه وصار لا يدري ماذا يفعل ولا ماذا يقول . . . .

وقال بعض الشيوخ :

ـ حذار ، حذار منه ، ان ترك ولم يؤخذ ، ولم يغل ، فانه سيحرق الدّار ومن فيها ولربما القرية كلها . . . .

وجعلوا يتابعون دفع الباب وطرقه . بهراواتهم وهم يصيحون . . . وانتبه الابن الاكبر في النهاية الى صياحهم . . . . وخرج اليهم أشعث اغبر محمر العينين ، مسود الوجه ، قائم شعر الرأس كشيطان . وصوب اليهم فوهة بندقيته ، وأمرهم بالابتعاد حالا ، واخلاء المكان فورا ، فولوا له الادبار مسرعين يهرولون ، ويقفزون كالدراويش والقردة . . . . ثم عاد الى الدار واحكم اغلاق الباب من جديد ، وانقلب يزبد ويرغي ، ويضج ضجيج البعير الهائج وكشاكشه تتدفق من بين شفتيه فقاقيع بيضاء كرغوة الصابون . . . . . ثم أخذ يضرب رأسه على الحائط حتى اغمي عليه فانبطح على الأرض لا تتحرك له يد ولا رجل

أقصوصة

فانطلقت اخواته يصحن صيحات الفزع معولات مستغيثات . . . . وبعد برهة انتفض وقام وعاد الى الباب واطرد آخر الواقفين عنده ، وحثهم على الابتعاد وبندقيته مصوبة الى ارجلهم . . . . . ثم دخل الدار . . . . وسجن امه في غرفة وغلق عليها الباب والنوافذ أياما وليالي ، وصارت بناتها يمددن اليها الطعام خفية من ثقوب حفرنها في الجدران . . . . وصعد هو فوق السطح يترقبني أياما وليالي حتى اقبلت .

× × ×

انا لا أريد ان اقتل احدا ، انا اريد ان اتزوج حبيبة على سنة الله ورسوله . ومن أجلها اهد الصخور والجبال ، ومن أجلها اخوض البحار وأصرع الجبابرة . انا لا احب في الدنيا كلها الا حبيبة . فبعد ان انتظرتها السنين الطوال . وبعد ان لاقيتها . وبعد ان همت بها وهامت بي . فاني لا استطيع أبدا ان ابقى بدونها .

انطلقت اليه وبندقيتي التي لا تفارقني في يدي ، وانا لا اخطىء المرمى ولا اذكر اني اخطأت ، ولو كان على بعد ما بعده بعد ، ولو كان في قلب السماء ؛ فان أطلقت عليه عيارا واحدا فاني اعرف مسبقا اني اسقطه من فوق السطح يتدحرج ، ثم افتك حبيبة واصعد بها الى قمم الجبال التي لا يعرفها البشر ولا الجن ولا حتى الشياطين . ويمرون من حولي باحثين عني ، ويمرون امامي ولا يشاهدونني ؛ وانا أسخر من بلاهتهم وجهلهم بالغاب الذي يجتازونه كل يوم منذ نشأتهم ؛ يمرون فيه كعميان لا يبصرون ، كجهال لا يعرفون حياة الغاب ولا يفقهون اسراره ، ولا يصلون ابدا الى كهوفه ومغاوره . . . . بل الغاب يخيفهم ، يروعهم ويخيفهم ولا احد يتجرأ ويخرج اليه ، ولا يخطو احد منهم خطوات عشرا داخله في الليل اذا هبط الظلام ولا حتى عند الغروب ، انطلقت اليه وانا اعرف مسبقا ان احدا منا سيموت . . . . ثم قلت : « ستقتله يا عبد القادر ، ستقتله قبل ان يطرحك ارضا تتخبط في دمائك . . . . ستطلق عليه عيارا فتسقطه دفعة واحدة من فوق السطح ، ويبقى العنيد يهتز امام عينيك وينتفض كديك ذبيح .

صرت بدون حبيبة لا تستطيع ان تعيش يا عبد القادر ، عشقت ولأول مرة عشقت . وبعد اربعين سنة من عمرك عشقت ؛ وهمت وصار قلبك ذلك الصلد الأصم يدق دقات الطبول التي تسمعها تتجاوب في اعماق الغاب في الاسحار ، عندما يهيج هائجك ويجن جنونك ويغلي دمك في رأسك غليان المرجل . وتخرج الى الغاب عاريا كما نزلت من بطن امك ، وتجوب ارجاءه ، وتركض ركض الخيول الجامحة حتى مطلع الفجر » .

. . . . خرجت من بين آخر أشجار الزان والدردار في طرف الغاب وبيني وبينه البطحاء ، ، وشاهدته على بعد قائما فوق سطح الدار رافعا بندقيته مصوبا فوهتها نحوي .

وانطلقت صيحات الفزع من البنات وهن يشاهدنني قادما والبندقية تتدلى في يدي .

- اقبل ، ها هو اقبل ؟؟!!

تماديت في السير ببطء . . . . . وطفقن يقذفنني بالحجارة البنات الثلاث ينحنين ويستقمن ويرجمنني كشيطان لعين . . . .

وصاح أخوهم الاكبر من فوق السطوح صيحات مزعجة تجاوب لها البطاح ورددت اصداءها كهوف الغاب . . . . .

وانتصب على ركبة ونصف وزعق في :

- ان تتقدم اطلق عليك النار ؟؟ اذهب في حالك وابتعد عنا فذاك احسن لك وأجدر ؟؟!!

وأنا أتقدم ، بدون أن أجيب ، انظر إليه واتقدم . . . .



ثم زعق ثانية ، وانا اقترب :

ـ ان تخط خطوة واحدة اطلق عليك النار ؟؟

وأتقـدم ، ولم تـرتعـد فـرائصي ، ولا اذكـر انها ارتعدت ؛ وانطلق الرصاص يصفر ، لم ارفع بندقيتي ولم أسدد اليه .... واتقدم والرصاص يعول ويلعلع بين جنبي .... وعنـد رجلـي ومن حـولي ، واتقـدم والـرصـاص يـزف فـوق رأسي ويـولـول عنـد أذني ويزغرد ... ولسعت رصاصة زندي فاحرقت قميصي وأحسست بحرارتها وانا اتقدم ..... وبلغت نصف البطحاء ولم ارفع بندقيتي ، ولم اطلق عليه عيارا يسقطه دفعة واحدة من فوق الدار .....

... وسال الدم سخنـا على ذراعي .... وبقيت بندقيتي في يدي ولم ارفعها .... واتقدم ببطء واقترب من الدار اكثر فأكثر .... وأصابت جبيني حجرة من حجرات الفتيات .... والرصاص يعـوي عند كتفي وينغـرز في التـراب من حـولي .... واتقـدم .... واتقدم .... حتى صار امامي وصرت أمامه ، هـو فوق السطح وانا تحته .

رفعت رأسي اليه اكثر وقلت له بصوت هادىء :

ـ انزل ، هيا انزل .

قفز قفزة فكان امامي .

حدقت فيه مليـا ، والدم يسيـل من ذراعي وجبيني دافئا يكاد يغشي عيني ثم قلت له مادّا يدي :

ـ هات بندقيتك ، لقد نفد الرصاص منها ؟

انفتحت عيناه اكثر وكأنه لا يصدق ما سمع ، ونظر الى بندقيته مبهوتا وكأنه يشاهدها لأول مرة ، وقلبها بين يديه مرارا وهو يتفحصها ، ثم تحسس جيوبه التي خلت من الرصاص .... وأخيرا مدها اليّ بدون ان يشعر . أخذت البندقية بعجل ، وكأنني انتزعها منه ، ثم قفزت الى الوراء بسرعة حتى ثار الغبـار من تحت رجلي ؛ ثم رفعت بندقيتي وسددت بين عينيه .

وصاح ورفع يديه وانطلق يجري ......

انزلت بندقيتي ولم اطلق عليه الرصاص ....

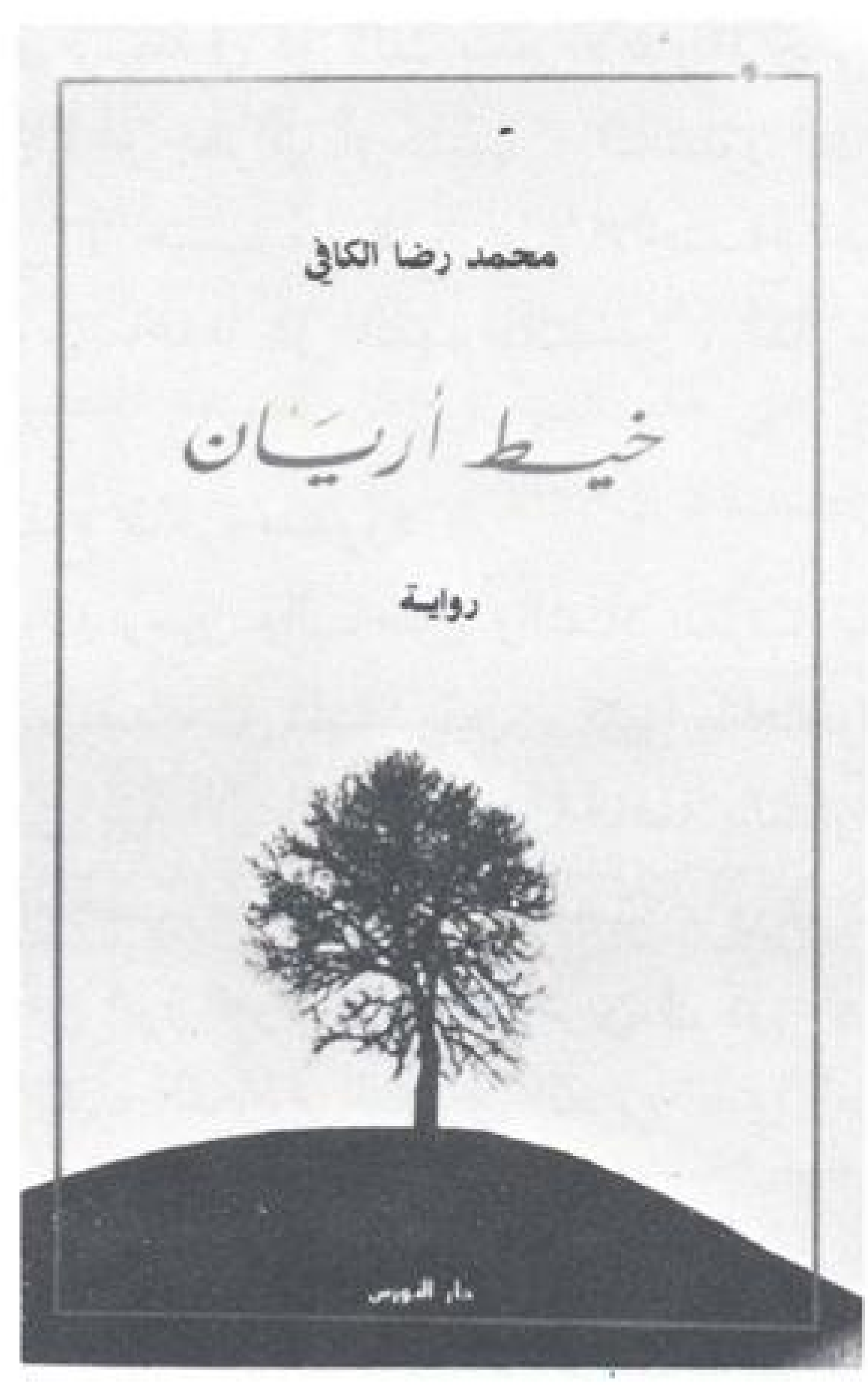
اني جئت لا لأقتل ، اني لا أريد ان اقتله رغم انـه حاول قتلي مرارا .... لا أريد ان اقتل ابن حبيبة ولا أريد ان اقتل احدا ابدا .

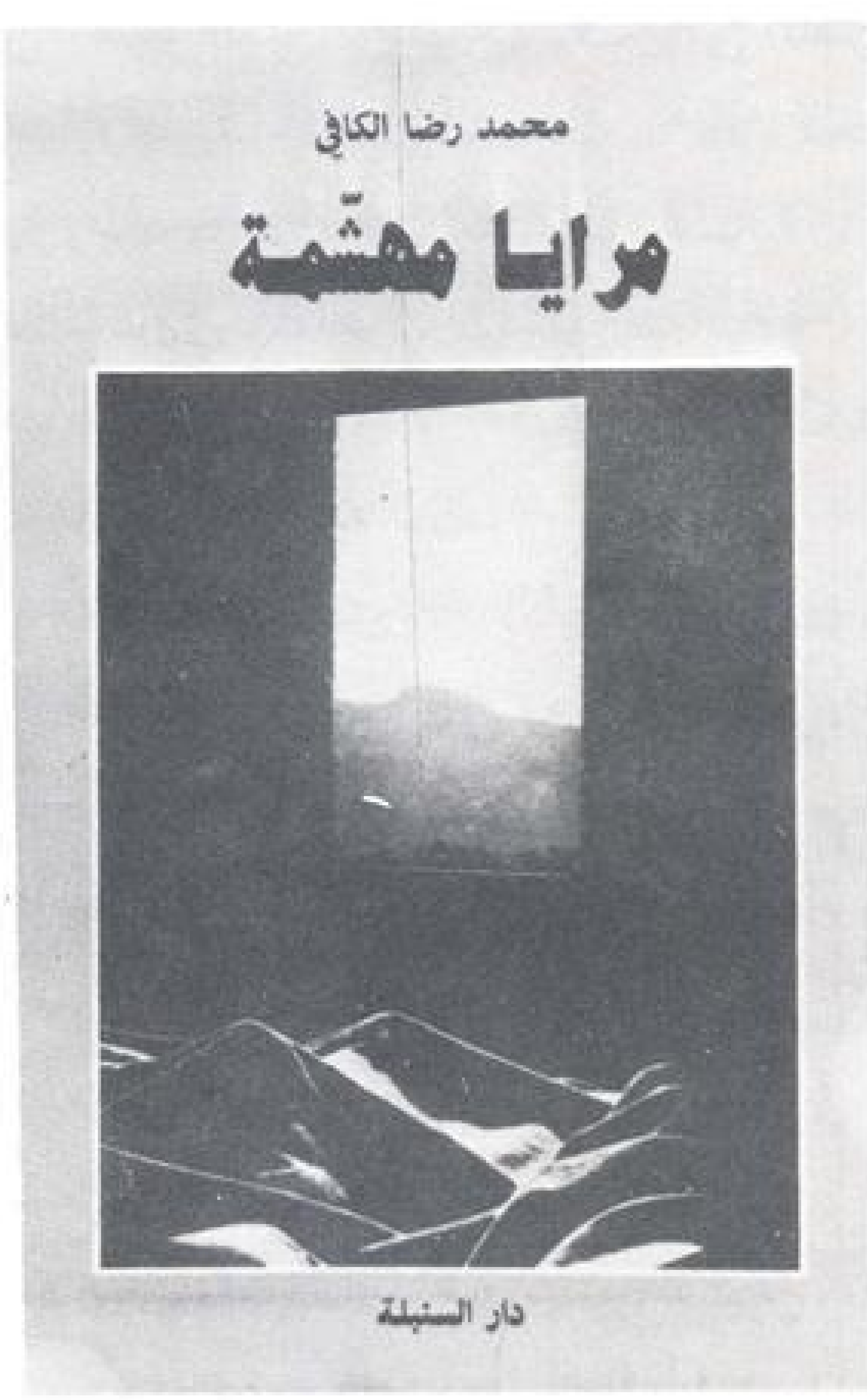
×××

دفعت الباب ودخلت ... ففرت البنات من حولي مسرعات فـزعات كـالغزلان من أمـام وحش ؛ والدم يسيل من جبيني وزندي .... وأغلقن باب غرفتهن في وجهي ....

... اتجهت الى الغرفة حيث سجنت حبيبة ودفعت بابها ، ودفعته بشدة حتى انخلع ودخلت ......

أخذت حبيبة وانطلقت بها الى الغاب ....





قانون التناسب لحازم القرطاجنّي بين بنية الإيقاع والتركيب اللغوي

علي الهاشمي

يعتبر قانون التناسب الذي يمكن تجميع عناصره من كلام حازم القرطاجني صاحب (منهاج البلغاء وسراج الادباء) من ابرز الأسس النقدية التي يمكن للنظرية الشعرية العربية الاستناد اليها ، نظرا لشمولية هذا القانون من جهة ، فهو يأخذ بعين الاعتبار مجمل أبنية النص الشعري المختلفة (الايقاع/اللغة/المضمون) واضعا اياها في اطار تكاملي جامع تدور رحاه على قطب البلاغة او ما يسميه حازم « العلم الكلي » ، ونظرا لعمق المعالجة التي ميزت القرطاجني عمن جاء قبله من المفكرين العرب من جهة ثانية . اضافة الى كون قانون التناسب القرطاجني تتويجا لمراحل كثيرة قطعتها ملامح النظرية الشعرية العربية ابتداء من القول بالائتلاف عند قدامة بن جعفر ، وربما قبل ذلك أيضا .

ويمكن اعتبار البنية الايقاعية أكثر بنى النص تمثلا واختصاصا وتجسيدا لقانون التناسب ، نظرا لمحسوسية هذه البنية وطابعها الرياضي وطبيعتها الحسابية ، خاصة في جانبها الاطاري الظاهر . كما تمثل بنية اللغة ، خاصة في جانبها التركيبي ، مجالا خصبا لتجليات قانون التناسب ، الا ان تجليه الاقوى قد يبدو في العلاقة الجدلية الحميمة بين البنتين : الايقاعية واللغوية عبر مجاليها الاطاري والتركيبي على وجه الخصوص ، رغم ان القرطاجني كان يلمح في كثير من تنوير اته واضاءاته لسريان فاعلية « التناسب » الى ما هو أكثر خفاء وكينونة وداخلية من هذين المستويين الظاهرين اللذين يجعلهما حازم تجسيدا لما تحتهما من حركة داخلية تشتجر في أعماق النص الشعري او تصطرع في قاعه المظلم .

ولهذا كان اهتمام هذا البحث بهاتين البنيتين وبالعلاقة بينهما على وجه الخصوص ، دون إهمال ما يتصل بهما من مستويات داخلية باطنة قد تفسر ظاهرة التناسب الظاهري او تكشف عن قابليتها للتطور عبر عدد من المراحل والاشكال الشعرية المختلفة .

القسم الاول :

مدخل نظري الى التناسب الايقاعي

تتدرج مستويات بنية الايقاع الاطاري تدرجا مرتبطا بتطور المراحل الفنية والتاريخية والبيئية التي تتقلب فيها . فهي على هذا النحو بنية متطورة . ومؤشرات التطور المتدرج ، وهو أمر طبيعي في كل بنية حية ، مظاهر التنوع في البنية ذاتها . ولا نقصد من اطلاق كلمة « التطور » هنا أية صفة قيمية أو حكم معياري ، بقدر ما نعني وضع البنية الايقاعية ، كظاهرة متماسكة تقع تحت الفحص والتقليب والبحث في مستويات من التدرج والتطور مرتبطة في كل ذلك بتغير الاطار المرجعي المحيط بها تاريخيا أو جغرافيا أو كليهما . فالتطور اذن مفهوم اجرائي ، حسب مصطلح علم الاجتماع يخدمنا في البحث ويساعدنا على الفهم والتفسير ، أكثر منه صفة معيارية .

1) الايقاع ظاهرة متطورة :

ان الدارسين والباحثين والنقاد العرب قدماءهم ومحدثيهم اضافة الى المستشرقين ، كثيرا ما اهتموا بظاهرة التطور في بنية الايقاع الاطاري الخاصة بالشعر العربي منذ أقدم عصوره حتى العصر الحديث . وربما كان ذلك واحدا من أبرز هموم أولئك المفكرين في كل العصور ، نظرا لما يثيره النموذج الشعري العربي الذي وصلنا منذ

★ هذا البحث عبارة عن خلاصة اجزاء متفرقة جاءت في دراسة أساسية قدمت كأطروحة دكتوراه دولة في الجامعة التونسية بإشراف الدكتور محمد الهادي الطرابلسي ونوقشت بتاريخ 1986/7/4 وكانت بعنوان (الشعر المعاصر في البحرين : دراسة في الأسلوب والبنية) .

العصر الجاهلي ناضجا مكتملا ، منّ اغراء وفضول على الصعيدين النفسي والعلمي لدى هؤلاء المفكرين ظلا يدفعانهم كل مرة للبحث عن جذور تلك الظاهرة الفنية الناجزة واللافتة للانتباه .

ويلخص أحد الباحثين المعاصرين هذه الظاهرة بعرضه لعدد من الشواهد والأمثلة المستخلصة من مؤلفات النقاد القدماء والمعاصرين والدالة على اضطرادها ابان عصر الجاهلية والعصور الاسلامية اللاحقة ، فيقول : « لقد حاول كثير من الشعراء التحرر من القافية العربية التقليدية والخروج عليها سواء باتباع النظم المزدوج بأنواعه المختلفة أو بالموشحات . بل انهم لينسبون الى العجير السلولي (ت 9 هـ تقريبا) شعرا ذا قافية حرة ، أي ما يعده العروضيون إكفاء ، كما أنهم نسبوا الى أبي نواس شعرا لا يلتزم بالقافية »[1] .

وقد أفلح الخليل بن أحمد الى حد بعيد في تقنين بنية الايقاع العربي الاطارية في كتابه (العروض) . ورغم الجهد النظري والتطبيقي الجبار والمتقن الذي بذله الفراهيدي في ضبط حدود بنية الايقاع ، فقد انتقده عدد من الباحثين والمفكرين العرب ممن جاؤوا بعده ابتداء من تلميذه الاخفش فالجوهري والقرطاجني وغيرهم من العروضيين القدماء ، وصولا الى الباحثين والمؤلفين في عصرنا الحديث من أمثال الدكتور ابراهيم أنيس والدكتور عبد الله الطيب (2) .

ان مثل هذه المحاولات الاستدراكية المتصلة ، وان هي لم تمس صلب نظرية الخليل ، لدليل على تطور بنية الشعر العربي الايقاعية التقليدية واتساعها وتنوع مظاهرها وامتدادها الحيوي زمانا ومكانا . وليس التطور الذي طرأ على هذه البنية في إطار قصيدة التفعيلة منذ أقل من نصف قرن ، الا وجها من وجوه تلك الحيوية وامكاناتها الكامنة فيها (3) .

(1) د . مصطفى الجوزو : نظريات الشعر عند العرب (1) ، دار الطليعة ، بيروت ، ط 1 ، 1981 ، ص 56 .

(2) يمكن مراجعة جميع تلك الاستدراكات بالتفصيل في كتاب (العروض والقافية) لمؤلفه محمدْ العلمي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1983 . انظر الفصل الثالث .

(3) هذا الرأي يتبناه د . كمال أبو ديب في تحليله لأقصى مظاهر التطور الايقاعي في الشعر الحديث (اختلاط فاعلن وفعولن) . انظر (جدلية الخفاء والتجلي) دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 1 ، 1977 ، ص 105 . وقد سبقه في ذلك الدكتور حسين مروة حين عرض الى هذه الظاهرة على صعيد اللغة والايقاع . انظر مقالته في عدد (الآداب) البيروتية الخاص بالشعر العربي الحديث ، مارس 1966 .

وقد نظر أحد الدارسين المعاصرين الى بعض تلك المحاولات التجديدية التي اقتصرت على الخروج الايقاعي من نظام البيت الى نظام التفعيلة ، نظرة خاصة اتسمت بعدم الرضا والاقتناع ، ذلك « **أن تلك المحاولات التجديدية للاطار الموسيقي في الشعر العربي لا تختلف في كثير عن تلك المحاولات الشكلية التي حاولها أمثال أبي نواس والمتنبي والتي لم يقدر لها أن تحدث في الشعر العربي حدثا له خطورته ، وانما انتهى أمرها بانتهاء أصحابها . ذلك أنها محاولات جزئية وسطحية ما تزال تخضع في صميمها للاطار التقليدي المستقر في ضمائر الشعراء والناس على السواء** » (4) .

وتتطابق هذه النظرة في نتيجتها مع ملاحظة باحث آخر من الباحثين المختصين في دراسة (موسيقى الشعر) مفادها أن ثمة « **رغبة مستمرة في كل عصور اللغة للتغيير من شكل الشعر العربي ، كما أننا نلاحظ أن تلك الرغبات لم تظفر بنجاح كاف يجعل منها أو من أحدها منافسا قويا للنظام التقليدي المرسوم في بحور الخليل** » .

ثم يتساءل الباحث إزاء محاولة قصيدة التفعيلة المستمرة تفكيك بنية الموسيقى التقليدية في العصر الحديث : « **هل ينجح الشعر الحديث فيما لم تنجح فيه الاشكال الأخرى المولدة ؟** » (6) .

ويبدو أن حيوية الايقاع العربي بطاقته المخزونة الكامنة في اطارها العملي الخصب والمرتبط بتجدد الحياة الواقعية ، لا في اطارها النظري الذي قننه الخليل وحسب ، ستبقى قادرة على خلق أشكالها الموسيقية المتجددة دون انقطاع في كل مراحل تطور الشعر العربي حتى في أكثرها تطرفا وابتعادا عن قوانين العروض الخليلية النظرية والتطبيقية والاحتمالية . ونشير بذلك الى محاولة بعض الدّارسين (7) تحليل بنية الشعر العربي في ضوء نظرية النبر المستمدة من بنية الشعر الغربي والتي يسعى أصحابها الى الكشف عن معطياتها في بنية الشعر العربي . وبذلك يضعون ما سُمِّي « ببديل جذري

(4) د . عز الدين اسماعيل (الشعر العربي المعاصر) دار الفكر العربي ، ط 3 ، القاهرة ص 61 .

(5) د . أنيس (موسيقى الشعر) مكتبة الانجلو المصرية 1981 ، ص 643 .

(6) نفسه (د . ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ، ص 343) .

(7) نشير هنا بالخصوص الى محاولة كل من د . محمد النويهي في كتابه (قضية الشعر الجديد) و د . كمال أبو ديب في كتابه (ايقاع الشعر العربي) .

إيقاع لغوي

لعروض الخليل » تستبدل فيه قاعدة النبر بقاعدة الكم العروضية .

ولئن بدت مثل هذه المحاولات خروجًا صارخًا على نظام العروض الذي وضعه الخليل ، فان بنية الايقاع العربي بحيويتها وطاقتها الكامنة ، كما أسلفنا ، قد تكون قادرة مع مرور الايام وتطور التجارب الفنية والنقدية على امتصاصها واستيعابها ، حتى في أكثر دعواتها النظرية تلك تطرفا (نظرية النبر) وأشد نماذجها الفنية الابداعية تعارضًا وتناقضًا (قصيدة النثر) .

إن بعض مصادر تاريخ الأدب العربي القديمة والحديثة يشير الى ارتفاع صوت المعارضة من بعضهم لما قام به الخليل من محاولة تقنين وحصر لايقاعات الشعر العربي ورأوا فيه عملا نظريًا أو خياليًا يناقض حيوية الايقاع وتدفقها في الواقع الشعري العربي . ويشير أحد المستشرقين في مؤلف له عن (أصول الشعر العربي) مستندا الى بعض المراجع التاريخية القديمة ، الى أنه عندما وضع الخليل بن أحمد نظامه العروضي ، فان عالماً من معاصريه كتب كتابا نقض فيه العروض وأثبت أن كل النظام العروضي متخيل ومنسوب الى القبائل العربية[8] .

أمّا النماذج الفنية التطبيقية غير المنظومة ، التي تشيرُ الى حيوية الايقاع العربي ، فتتمثل في نماذج النثر الفني الكثيرة في الآدب العربي منذ العصر الجاهلي ، وحتى العصور الاسلامية اللاحقة . ويمثل النص القرآني ذروتها دون منازع باعتبار « **ان خصائص أسلوب القرآن نابعة من أسلوب كلام العرب** » . « **ولان القرآن يمثل روح البيان وفطرة الذوق العربيين**[9] » الى جانب ما تمثله بعض القصائد الشعرية الخارجة على قوانين الخليل العروضية من مثل قصيدة عبيد بن الابرص :

أقفر من أهله ملحوبُ فالقطّبيّات فالذنوب (10)

وهي قصيدة لم يعرف لها الخليل وزنا يندرج في اطار نظريته العروضية (11) .

إننا حين نشير الى مثل هذه النماذج الخارجة على بنية الايقاع العربي في اطارها التطبيقي المتجسد على النحو الذي حاولت النظرية العروضية حصره ، نتوخى من وراء ذلك التأكيد على عدد من الأمور التي تعنينا في سياق بحثنا هذا ، وان بدت بديهية في نظر الكثيرين :

أولا : يتفق أكثر الدّارسين من قدماء ومحدثين على أن نظرية الخليل العروضية لم تدّعِ لنفسها حصر جميع ايقاعات الشعر العربي المتداولة حصرا جامعًا مانعًا لم تفلت منه أية قصيدة أو بيت ، والدّليل على ذلك ما تقدم ذكره من محاولات الاستدراك والاعتراض على تلك النظرية ، اضافة الى القصائد والابيات المتناثرة التي اتخذ منها العروضيون بعد الخليل والدارسون والباحثون في مختلف المراحل شواهد وأدلة على محاولاتهم الاستدراكية أو التجديدية .

ثانيا : ان دوائر الخليل العروضية تحتوي على عدد من الأوزان والبحور المهملة من مقلوب بعض البحور وغيرها مما يفتح الطريق لتطور البنية الايقاعية على الصعيد النظري ، فلا يقصره على ما هو معروف ومألوف ، ممّا انطبقت عليه أكثر جوانب الدوائر الشعرية .

ثالثا : ان تأكيد الخليل على استرفاد بذور نظريته العروضية من ثنايا **الواقع ومعطياته المعيشة أمر له دلالته البازغة على احتمالات التطور الايقاعي وامكاناته الكامنة في صلب الواقع المتجدد** (12) . **كما أن اشتقاق الخليل أجزاءه (التفاعيل) من صلب اللغة العربية وصيغها الصرفية قد يكون دليلا آخر على ربط تجدد الايقاع الشعري بالتجدد الحاصل في اللغة** ، « **لان التفاعيل غرضها وصف ايقاع الشعر المشخّص في اللغة**

(8) البروفسور د . س . مرجليوث (أصول الشعر العربي) ت . د . يحيى الجوري ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط 1 ، 1978 . ص 57 . والعالم العربي الذي يشير اليه هو برزخ العروضي وقد استند في ذلك الى كتاب (إرشاد الأديب) ص 366 . ومرجليوث من المستشرقين المشكوك في نزاهتهم تجاه التراث العربي .

(9) عمر السلامي (الاعجاز الفني في القرآن) مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس 1980 ، أنظر الخاتمة ص 267 ، ص 269 .

(10) القرشي (جمهرة أشعار العرب) تحقيق علي محمد البجاوي دار نهضة مصر 1981 ، ص 380 .

(11) انظر الشيخ جلال الحنفي (العروض تهذيبه واعادة تدوينه) مطبعة العاني ، بغداد 1978 ، ص 25 .

(12) انظر تفاصيل الروايات العربية التي تشير الى قصة أخذ الخليل فكرته من شيخ يعلم صبيا ميزان الشعر على طريقة (نعم لا لا) . وذلك في المراجع العربية القديمة التي يلخصها محمد العلمي مؤلف كتاب (العروض والقافية) في الفصل الأول منه (ملامح عروضية قبل الخليل) .

لا الايقاع الموسيقي المجرد » (13) . ولان تطور اللغة أمر حتمي لكونه تعبيرا عن تطور الواقع ، فان امكانية تطور البنية الايقاعية المعبرة عن كليهما والمستمدة من صلبهما تبدو من قبيل تحصيل الحاصل .

رابعا : ان محاولة الخليل تُمثل قراءة اجتهادية أولى لبنية ايقاع الشعر العربي الاطارية ، وهي من ثم صادرة عن عالم له فكر محدد ، ومعبرة عن مرحلة تاريخية محددة ، ومسلطة على زوايا محددة ترتبط بميزان اللغة وصيغها من جهة ، وبميزان الموسيقى والتفكير الرياضي من جهة ثانية . لذلك ينبغي ألاّ تكونَ هي القراءة الاولى والأخيرة ، بل يجب أن يظل باب الاجتهاد مفتوحا في هذا المجال كما هو الشأن في بقية المجالات لأن فتح باب الاجتهاد يعني إمكانية تعدد القراءات الايقاعية التي قد يتاح لبعضها الكشف عن تلك الطاقة الكامنة والحيوية المختزنة في تراث اللغة العربية الطويل . وهو ما قد يكشف يوما عن بنية الايقاع في تلك النصوص والنماذج الخارجة على عروض الخليل في الماضي والحاضر مما نسميه بالنثر الفني أو « قصيدة النثر » أو غير ذلك من النماذج الفنية . وهي نماذج تقف حائرة ، بسبب التقصير في تحديد بنيتها الايقاعية ، بين مساحة النظم من جهة ومساحة النثر من جهة مقابلة ، ولربما تقف ، بسبب تلك المراوحة الحائرة والمراوغة الغامضة ، في صميم برزخ الشعر نفسه ، والكل عن ذلك غافل ومشغول بمقابلة البنية العروضية الناجزة بعد أن تجمدت روح الايقاع في جسدها ، ففارقته ، مع فضاء النثر الواسع الذي قد تسكنه روح الايقاع وتولد منه وتتجدد ، دون أن يمكن رصدها أو اقتناصها . ففي بعض مراحل الشعر العربي صار هذا المنثور اذ تأملته من باب الشعر وفنه ، ولم يفترقا إلاّ في الوزن ، حسب رأي ابن خلدون (14) .

خامسا : ان عدم التقيد بقراءة الخليل العروضية تقيّدا حرفيا كاد يقود بعض الباحثين العرب القدماء والمحدثين الى محاولات جادة وجديدة في قراءة النص الفني العربي ، بصرف النظر عن حيرته وضياعه ، أو بسببهما ، بين طرفي ثنائية النظم والنثر التي كرستها قراءة الخليل ان لم تكن خلقتها أصلاً . ومن تلك الجهود العربية المبتكرة ما قام به حازم القرطاجني من التفات فذ لقراءة النص الشعري قراءة جديدة مخالفة لقراءة العروضيين أو « صناعتهم » حسب وصفه لها ، والتي هي في نظره « **موقوفة على معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات الى بعض ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة** » (15) . ويفهم من ذلك أن القراءة العروضية وحدها لا يمكن أن تكشف عن بنية الايقاع في النص الشعري نظرًا لاقتصارها على جانب الوزن السمعي من جوانب بنيته الايقاعية الكلية التي هي جزء فيها . ولذلك نجد القرطاجني يصف أهل العروض (وعلى رأسهم الخليل) (16) بـ « **أنهم فقراء الى أن يقتبسوا تصحيح أصول صناعتهم من هذه الصناعة** » . ويعني بها البلاغة وهو يصفها بـ « العلم الكلي » الذي « **تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع** » . وبذلك يكون القرطاجني قد وضع يده أو كاد يضعها على القوانين الكلية والاساسية التي تحكم بنية الايقاع العامة في النص الشعري . وليس المستوى العروضي أو الصوتي أو ما يسميه هو « المناسبات الوزنية » ، إلا جزءًا يدخل تلك الجملة . اذ أن طرق العروضيين عنده « **في جميع ذلك تترامى الى جهة واحدة من اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر** » (17) . والقرطاجني ، باعتماده البلاغة بنية أساسية أو علما كليا « تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع » بما فيها بنية الايقاع الاطاري (العروض) ، يعيد تعريف الشعر الى أصوله المفهومية البكر عند العرب ، قبل أن تتجمد في اطار قوانين الخليل بن أحمد وقوالب العروضيين وغير العروضيين من بعده . فالذي يرجح عند بعض الدارسين « **ان العروض يعني طريق الشعر** » أساسا . ثم انتقل العرب والمستعربون « **من تصور الشعر طريقًا الى تصوره جسمًا يوزن ، فالى تصوره زمنا للصوت ، بمعنى أنهم تصوروه ابتداء أسلوبًا في الكلام خاصا متميزًا عن غيره ، ثم جسما يوازن آخر من نفس الثقل ثم مُدّةً معينة تعطى للفظ . وهذا قد يسمح بالظن أن تسمية العروض وجدت في مرحلة سابقة لاستعمال الأوزان الشعرية يوم كان الشعر**

(13) نفسه ص 87 . ويقول الشيخ الحنفي في (العروض) ص 25 : قد يكون علم الخليل بالأوزان الصرفية هو الذي نبهه الى اتخاذ أوزان تماثلها في قياس ملفوظات الشعر .

(14) المقدمة ، ج 1 ، ص 737 .

(15) منهاج البلغاء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ط 2 ، 1981 ، ص 226 .

(16) انظر الفصل الرابع من كتاب (العروض والقافية) لمحمد العلمي ص 259 .

(17) نفسه ص 227 (منهاج البلغاء/القرطاجني) .

إيقاع لغوي

يتميز عن النثر بالكيف لا بالكم ، ثمّ جاءت المرحلة التي يعادَل فيه جزء من الكلام بجزء آخر : الصدر والعجز والعروض والضرب ، فاصطلح على كلمة الوزن ، لأن ذلك متصل بالايقاع ، والايقاع في الموسيقى يتصل بضرب الطبل أو الدف ، أي بثقل ضربة اليد أو القضيب ، والتي نشأ عنها تسمية الأنغام بالثقيل والخفيف » (18) .

إن مثل هذا التصور المقدَّم لتطور بنية الايقاع الاطاري في تاريخ الشعر العربي ، من العروض الى الوزن فالزمن ، لو صحَّ ، من شأنه أن يعزز الملاحظة الافتراضية التي انطلقنا منها هنا ، ونظرنا بموجبها الى بنية الايقاع الاطاري على اعتبارها بنية متطورة في سلسلة متصلة الحلقات ، متحركة ، نامية ، حية ، حتى في مواضع تناقضها . ولعل الحيوية وجوهر الحركة يكمنان في تلك المواضع والمفاصل بالذات من بنية الايقاع الحية . فليس أدل على الحياة من مواطن الشد والجذب والتقاطع والتداخل ووحدة الصراع بين الأضداد ، ممّا ينتج عنه في الاثر الفني « ضروب التناسب والوضع » حسب تعبير القرطاجني .

2) ـ قانون التناسب ايقاعيا :

ان إمكانية تحول بنية الايقاع من مستوى إطاري متشكل الى مستوى داخلي تكويني غير متشكّل أو قابل للتشكل ، تقتضي افتراض وجود قانون خفي تتبين بموجبه مختلف مستويات البنية الايقاعية عبر جميع مظاهر تغيّرها وتحوّلها لا المتدرج وحسب ، بل حتى على صعيد انقلابها الى الضد ، كما هو الأمر مثلا بين قصيدة العمود وقصيدة النثر .

ولن نُجهد أنفسنا كثيرا في محاولة البحث عن ذلك القانون السرّي ، لأن العبقرية العربية الفذة سبق أن كشفت عنه بوضوح وتميُّزٍ في العرض والتفصيل ، اذ

(18) د . مصطفى الجوزو : نظريات الشعر عند العرب (1) ، ص 21 .

نصّت عليه كل من نظرية عبد القاهر الجرجاني في النظم ، وهاجس الائتلاف عند قدامة ، كما كشفت عنه بصيرة حازم القرطاجني في إطار نظريته البلاغية الكلية التي أسسها على مبدأ « التناسب » وهو قريب من معنى « الائتلاف » و « النظم » ان لم يكن جميعها شيئا واحدا ، على ما بين العلماء الثلاثة من تباعد زمني وفروق في الرؤية والمنهج ومادة الدرس .

أ) تعريف حدوده ووظائفه :

إن قانون النظم أو التناسب يضم من الناحية البنائية بنيتين تكوينيتين تمثلان طبيعته التركيبية وجوهره الحي . وسنعتمد هنا تصور القرطاجني لذلك القانون ، لوضوح حدوده المنطقية ، ورهافة حس صاحبه الفني .

وأول الأدلة على مظاهر التركيب في قانون التناسب الذي اعتمده القرطاجني قانونًا كليًا ، كما رأينا ، أي منطبقا على مجمل مكونات النص الشعري من بلاغته حتى أوزانه ، قوله في إطار مستويات المعاني والاغراض الشعرية : « إن **أغراض الشعر أجناس وأنواع تحتها أنواع** » (19) . ونفهم من هذا أن النص الشعري ، في مستوى المعنى مركب من طبقات ، تبدأ بجنس المعنى (الغرض) ثم بنوع منه يليه نوع آخر .

ولا يكتفي التراكب الطبقي بمستواه الهرمي ذاك بل يتعداه الى تركّب كل طبقة في حد ذاتها وعلى مستواها الافقي من مكونين أو تناسبين ، « **فأما الأجناس الأول فالارتياح والاكتراث وما تركب منها نحو اشراب الارتياح الاكتراث أو اشراب الاكتراث الارتياح ، وهي الطرق الشاجية** » .

واذا كان تركب طبقة الاجناس الأولى من مكونين يجمعهما ويؤلف بينهما ، دلاليا ، حال من الانسجام والتناسب الموجب ، فان ما يقع تحت هذه الطبقة من الطبقات (النوعية) نجده يتركب من عكس ذلك مما يمكن أن يسمى (التناسب السلبي) ، ذلك أن « الانواع التي تحت هذه الاجناس هي : الاستغراب والاعتبار والرضى والغضب والنزاع والنزوع والخوف والرجاء » . وكذلك الشأن مع ما تحت هذه الطبقة من الأنواع الأخرى كالمدح والنسيب الى غير ذلك ممّا أسماه « أنواع المشاجرات » .

إن بنية الايقاع الاطارية (الوزن) بطبيعة الحال تعبر عن كل تلك البنى والطبقات اضافة الى غيرها من الأبنية

(19) المنهاج : ص 12 .

الداخلة في تكوين النص الشعري ، غير أنها تعبر عن البنية القريبة منها والملتصقة بها التصاقًا مباشرًا ، وهي الطبقة العليا الخاصة بالاجناس ، حيث تنتظمها القوافي والأوزان بأجزائها ووحداتها الواضحة والمحسوسة .

أمّا الطبقات التحتية (الانواع) وغيرها من البنى الخفية في النص ، فلن تعبر عنها الآبنية ايقاعية خفية أو داخلية لها الصفات الطبيعية ذاتها (المشاجرات) سواء كان ذلك في إطار حركة الاوزان الداخلية كالزحافات والعلل ، أو في غيرها من المظاهر الايقاعية المتصلة بجرس الاحرف أو تكرار النسق أو التضاد الاسلوبي والصوري ، الى آخر ما يشيع في جو النص من إيقاع يعبر عن طبقاته السفلى الخافية بطريقة تُحسّ وتُستشعر أكثر ممّا تقاس وتقنّن ، نظرًا لحيويتها المبثوثة في كل مكان من النص ، وكأنما هي قانونه الجوهري من الناحية الايقاعية ، المولد لكل مظاهره الايقاعية الاخرى بما فيها بنية الاطار نفسها .

وهذا ما حاول حازم القرطاجني لفت الانتباه اليه بقوة حين انتقد العروضيين وسخر منهم لاقتصار صناعتهم على مظهر القانون الصوتي وافتقارهم الى معرفة كنهه في اطار « العلم الكلي » ، على النحو الذي أشرنا اليه من قبل .

إن قانون التناسب ، حسبما فهمناه من صاحب المنهاج ، قانون مركّب على المستويين الرأسي والأفقي ـ وهو حين يدخل النص الشعري يحيله الى طبقات متراكبة ومركّبة في الوقت نفسه (20) ، أمّا الطبقات المتراكبة ، هرميا ، فمن شأنها أن تفرز في أعلى مستوياتها سطحا متشكلا ناجزًا وخارجيا واضحًا يتمثل في الوزن أو البنية الايقاعية الاطارية ، في حين ينحو المستوى التركيبي ، لا التراكبي ، نحو تأسيس بنية الداخل الايقاعية المتحركة والحية والمستعصية على الرصد الخارجي والتقنين النظري ، نظرا لعدم استقرارها على حال محدد . وذلك ناتج عن مكوناتها المتناقضة وعلاقة الاشكال و « المشاجرة » القائمة بين أطرافها . لهذا لا تتحرك هذه البنية الحيوية في اتجاه واحد فحسب ، ولا تتغلغل في بنية من بنى النص دون غيرها ، بل هي تتحرك في كل الاتجاهات وتصل بين الطبقات المتراكبة رأسيًا من جهة وبين عناصر تركيب كل طبقة أفقيًا ، في الوقت الذي تتغلغل في بقية أبنية النص وتهتز عبر جميع خيوط شبكته المتلاحمة .

ب) خصائصه وأهميته ومظاهر تجليه :

نحوصل الآن ، على ضوء فهمنا الخاص وتأويلنا الشخصي ، أبرز خصائص قانون التناسب ، بسبب الأهمية التي يحتلها في إطار منهجية بحثنا العامة ، لا في مجال بنية الايقاع وحسب ، وذلك في النقاط الموجزة التالية :

1 ـ قانون التناسب ذو طبيعة تركيبية

2 ـ تتصف هذه الطبيعة كميًا بالثنائية .

3 ـ وتتصف نوعيا ، بالتراكب الرأسي والتركيب الركني .

4 ـ وعليه فإنها تتصف ، وظيفيًا ، بالحيوية والحركة رأسيًا وأفقيًا .

5 ـ ونظرًا لما في تلك الطبيعة من خصائص الحيوية والديناميكية ، فإن حركتها تتجاوز المستوى الميكانيكي الآلي (التقاطع الرأس ـ أفقي) الى نشر نقطة التقاطع نفسها على سائر شبكة النص في حركة دائرية أو لولبية . وبذلك تتحول بنية النص من بنية سطحية شبكية تنتشر بؤرها التقاطعية (الرأس ـ أفقية) على مسافات رتيبة متباعدة الى بنية عميقة تجمعها بؤرة مركزية واحدة مجمِّعة وموزِّعة لحركة النص المروحية .

6 ـ يتضح ممّا سبق ان قانون التناسب متطور حي وديناميكي وخفي في خصائصه الجوهرية ، لذلك فهو لا يبقي النص الشعري على حاله من تراكب البنى العمودي بل يحيلها الى مستوى تركيبي الى جانب المستوى التراكبي ، ثم يحولها معًا الى حركة دائرية متصلة بين المستويين . انه يحيل النص من شبكة الى مروحة .

7 ـ ما دام النص ينقسم منطقيا الى بنيتين أساسيتين ، البنية السطحية الخارجية والبنية الداخلية العميقة ، أو ما يسمى عادة بالشكل والمضمون ، وما دام قانون التناسب قانونا خفيا نظرًا لطابعه الحيوي المتحرك ، فان مواطن وجوده الأساسية أو « غرفة عملياته » ، لو صح لنا إستعارة التعبير العسكري ، التي يدير منها حركة النص تقع ضرورة في قاع البنية الداخلية العميقة المتركبة من « أجناس تحتها أنواع وتحت الأنواع أنواع » حسب وصف القرطاجني لها ، خاصة اذا تذكرنا

---

(20) فضلنا استعمال « متراكبة » بدلاً من « متراكمة » لتتناسب في صيغتها الاشتقاقية مع صنوها الاصطلاحي «متركبة» . وبذلك يكون المصطلحان أكثر تعبيرا عن صورة المحورين المتقاطعين والمتلازمين أفقيا وعموديا ، وكان احدهما مشتق من الآخر .

أنه في ذلك القاع تحتدم نقطة الصراع المتقاطعة (الاشكالية) ، نتيجة للاحتكاك المباشر بين طرفي ثنائية القانون . وهما طرفان يمثلان قوتين متناقضتين ، قوة سالبة وقوة موجبة . يخفّ الصراع كلما اقترب من السطح متأثرا عادة بالعوامل الخارجية ، أو نتيجة لسمة الشكل المتشكل وطابعه السكوني ممّا يعكس ثنائية القانون على صعيد كلية النص .

8 ـ يمكن تصنيف محتويات القانون التطورية على النحو الذي إرتآه القرطاجني نفسه . فهو يقسمه أساسا على صعيد كل بنى النص ابتداء من البنية ـ القاع (المعاني) الى قسمين : قسم التماثل والتشابه ، أو المتماثلات والمتشابهات ، وقسم التخالف والتضاد أو المتخالفات والمتضادات (21) . وذلك هو التقسيم الشبكي المتقاطع والمتصف بالميكانيكية والسطحية والتشكل الناجز ، كما ذكرنا .

9 ـ غير أن القرطاجني لا يقف بقانونه المرتكز لديه على « العلم الكلي » عند هذه الحدود السطحية المتقاطعة ، بل يدفع به نحو تنوير نقطة التقاطع بالذات وإضاءة اللحمة ومواطن الالتقاء والاحتدام بين الاتجاهين أو القسمين السابقين فيصف ذلك البرزخ بين التماثل والتضاد بـ « المتقابلات » . ويجعل « **موقع المعاني المتقابلات من النفس عجيبا** » (22) . فهو يقارن بين وظيفة كل من التماثل والتضاد على النحو الآتي الذي يتحدث في سياقه عن « النسب الفائقة » أو قانون التناسب في مجال المعاني :

« **فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكًا وايلاعًا بالانفعال الى مقتضى الكلام لأن تناصر الحُسْن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعًا من سنوح ذلك لها في شيء واحد . وكذلك حال القبح . وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكًا لها . وكذلك أيضا مثول الحَسن ازاء القبيح أو القبيح ازاء الحَسن ممّا يزيد غبطة بالواحد وتخليا عن الآخر لتبين حال الضد بالمثول ازاء ضده . فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجيبًا** » (23) .

10 ـ يشير القرطاجني الى المستوى العميق في قانون التناسب الذي يجعل مكانه غائما في قاع النص الشعري الى الحد الذي يصعب التعرف على جذوره السببية الاولى ، وذلك حين يدرج مستوياته التعبيرية هابطا بها في حدود سطح النص الى قاعه المظلم حسب ما يسند الى ذلك المستوى التعبيري من وظيفة في أداء المعنى المتصل به .

يقول القرطاجني في ذلك :

« **فالنسب الاسنادية تلاحظ الأفكار فيها أربعة أشياء هي : البيان والمبالغة والمناسبة والمشاكلة التي يكون سببها من الخفاء بحيث قد يتعذر عرفان كنهه** » (24) .

11 ـ إن عنايتنا بقانون التناسب ، خاصة في جوهره الحي ومستوياته المتطورة ، لم تنبع من الاطار البلاغي الذي ركز صاحب المنهاج جهده عليه ، فذلك نهج اتبعه أكثر العلماء العرب ومنهم من بزّ القرطاجني في مضماره ، ويأتي في طليعتهم الامام عبد القاهر الجرجاني خاصة في نظرية « النظم » عنده . وإنما نبعت عنايتنا واهتمامنا الخاصان بهذا القانون لدى صاحب المنهاج دون غيره لأمور أربعة :

أ ـ إعتبار البلاغة التي يمثل قانون التناسب محورها « علما كليا » ، أو « العلم الكلي » بصورة مطلقة .

ب ـ وضع القانون في سلم من الدرجات، والمستويات المتطورة تبدأ من قاع النص/المعاني ، وتنتهي عند سطحه/الوزن .

ج ـ الربط العضوي بين العلم الكلي وأجزائه ، وخاصة الربط بين مستويات المضمون في النص (المعاني والأفكار) وإطاره الموسيقي ، ممّا حدا بصاحب المنهاج الى جعل البلاغة قاعدة النص الاولى المولدة لكل أبنيته المتشكلة بما فيها بنية الوزن كما ذكرنا ، « **ومعرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصَل اليها بشيء من علوم اللسان الا بالعلم الكلي في ذلك ، وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب**

(22) نفسه ص 45 .

(23) نفسه ص 44 .

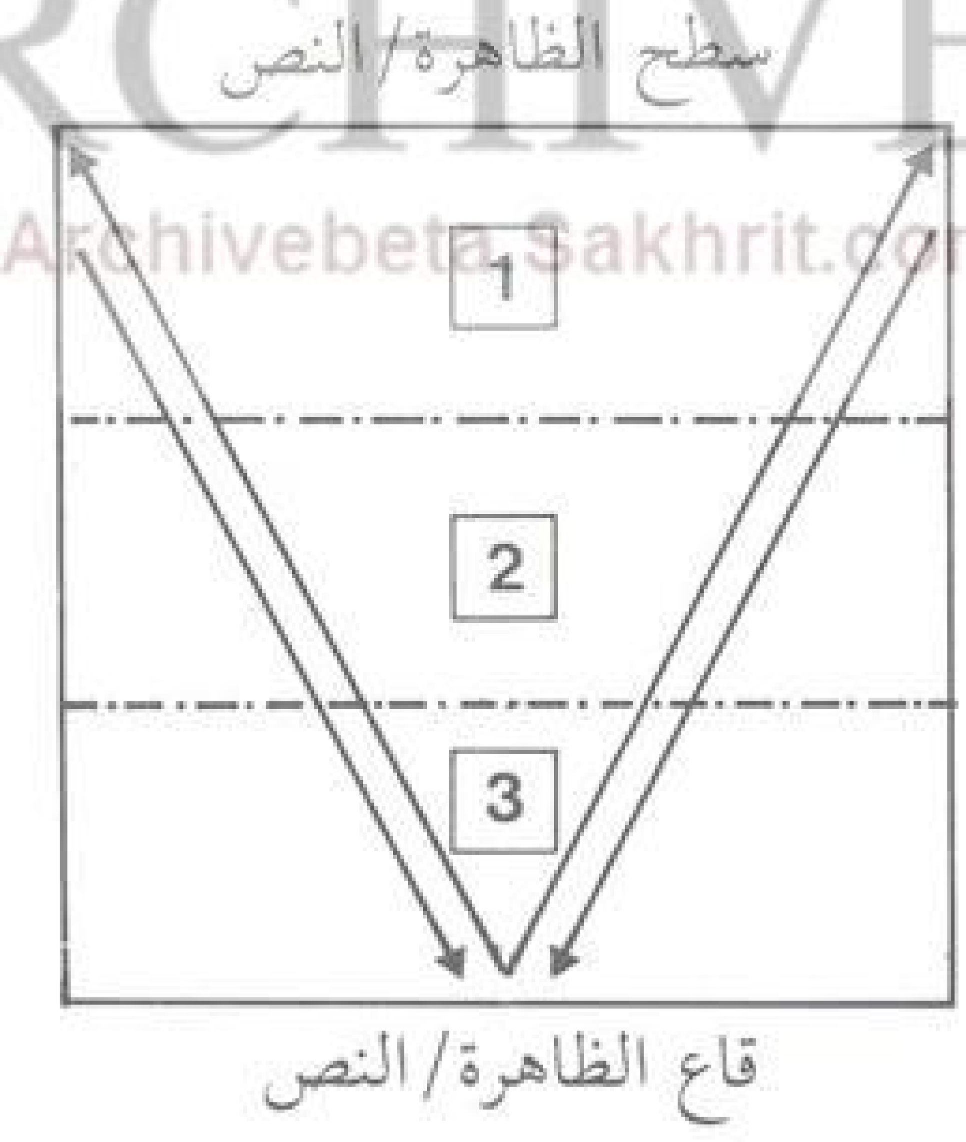
(24) نفسه ص 44 .

التناسب والوضع » (25) .

د ـ البناء المنطقي والمنهاج الفكري والنظري الشمولي الذي اتبعه القرطاجني في دراسة الظاهرة الأدبية والشعرية بصفة خاصة ، مما أوصله الى الهياكل الأساسية المكونة للعلم الكلي والمستمدة من مكونات النص الشعري وأبنيته المختلفة المتمثلة في التراكب الرأسي والتركيب الافقي . وذلك ما أوصله أخيرا الى جوهر ذلك البناء الهيكلي (قانون التناسب) المتمثل في نقطة التقاطع بين المستوى التراكبي والمستوى التركيبي .

ولعل ذلك المنهج المنطقي الشمولي يعتبر خطوة أساسية مبكرة في النظر الى الظاهرة الشعرية وتحليلها تحليلاً علميا متكاملاً ، رغم ما أخذ عليه من تأثر بمنطق أرسطو وبلاغته (26) .

12 ـ نستطيع الآن ، وعلى ضوء جميع ما سبق بلورته من تصور لقانون التناسب ، أن نضع له هذا التصميم التخطيطي المجرد الذي يصور وجوده الهيكلي وتطور مستوياته في إطار الظاهرة الشعرية والنص الشعري على السواء :



1 ـ القصيدة العمودية
(التشابه والتماثل)

2 ـ قصيدة التفعيلة
(التضاد)

3 ـ قصيدة النثر
(التضاد المتشابه)

1 ـ مرحلة الوزن/ الإيقاع
(التركيز على موسيقى الاطار)

2 ـ مرحلة الوزن الايقاعي
(الاهتمام بموسيقى الاطار والتكوين على السواء)

3 ـ مرحلة الايقاع/اللاوزن
(التركيز على موسيقى التكوين الداخلية)

ويمكننا قراءة هذا التصميم الشكلي على النحو التالي :

أ ـ يمثل السهمان الصاعدان من العمق الى السطح لحظة التوتر/شرارة الابداع الداخلية ، وهي تدخل في مستويات التشكيل الجاهزة وشبه الجاهزة التي سبق أن أنجزها الاطار الخارجي فتحولت الى سطح جامد تحتك به شرارة الابداع دون أن تقوى على اختراقه فتظل محبوسة في ثناياه ورنينه الخارجي المكرور . وكلما كان ابتعاد رأس السهم الصاعد بعيدا عن السطح وقريبا من القاع كانت لحظة الخلق أقوى وشرارة الابداع أكثر توهجا .

ب ـ ويمثل السهمان الهابطان نحو العمق جَمْعَ طرفي شرارة الابداع (قوة السلب وقوة الايجاب) من السطح الخارجي الواسع والمبعثر والمتباعد الأجزاء ، والهبوط بها الى أعماق النفس من أجل إضاءتها الداخلية الهابطة نحوها ، وأبعاد الواقع الموضوعي الهاربة منه . وهي لحظة حيوبة متشاجرة غير قابلة للتشكل الا وفق قوانينها الخاصة بمعزل عن تشكيلات السطح وأبنيته المألوفة . إنها على صعيد بنية الايقاع الاطارية (الوزن) تمثّل رأس الهرم المقلوب في الظاهرة الأدبية وفي النص الشعري على السواء ، أي أنها موسيقى الداخل التي لا تخضع للتقنين والحصر لان طريقها ليس الاذن والصوت وحدهما ، بل تدركها الأحاسيس المصغية وآذان القلب ، ان صح التعبير ، لأن قصيدة النثر لحظة توتر قائمة ، مستمرة ، إشكالية ، لا متشكلة ، تجمع بين النقيضين : الشعر والنثر (27) .

أو ليست هذه طبيعة « قصيدة النثر » الاشكالية وحيرتها المتلابسة بالشعر والنثر على السواء ، كما يدل على ذلك اسمها ؟ « فبعد أن كان الزمن في القصيدة الكلاسيكية يتميز بتواليه أي بنموه الترابطي الذي هو في الحقيقة زمن التكرار الرتيب ، غدا الزمن في القصيدة الحديثة يتميز بدائريته أي بنموه الداخلي الحلزوني . هكذا ، وبدل أن تتسطح المعاناة القولية على مساحة

(27) ان التخطيط الشكلي الذي رسمناه لابنية النص المتراكبة (المضمون ، اللغة ، الايقاع) يتصور «قصيدة النثر» منطبقة تمام الانطباق على بنية المضمون (قاع النص المظلم) في لحظة توتر ، الاشكالية القصوى غير المتشكلة والمتحددة بين مجالي العقل والعاطفة انظر (المدخل التمهيدي) الى بنية اللغة الشعرية .

الاستمرارية والمراوحة غدت تتمحور في بؤرة موقع اشعاعها أو تفجرها الصيروري » (28) .

وأما قصيدة التفعيلة ذات التموجات المنفلتة من اطار البيت الشعري المنضبط في محاولة لشق طريقها الايقاعي الخاص ، فهي حسب استنتاج أحد الباحثين « باب لقصيدة النشر » (29) . ولذلك اعتبرناها رأس الابرة التي تتأرجح عليها كفتا ميزان بنية الايقاع الشعري العربية بين مرحلة الاطار ومرحلة الايقاع الداخلي . إنها حقيقة مرحلة التوازن الشعري الممكن الذي بعده يميل الميزان ، ضرورة ، كما كان من قبل مائلاً ، ذلك ان هذا الشكل الشعري الجديد (قصيدة التفعيلة) كان « لا **يزال مرتبطًا بالتفعيلة** القديمة لم يتخلص **تماماً من الموسيقى الحادة** » التي تتصف بها قصيدة البيت العمودية ، حسب رأي ذلك الباحث (30) . كما أنه في الوقت نفسه لم يخط خُطوات منفلتة في فضاء الحرية كما هو الشأن مع قصيدة النثر التي تحررت من كل بنية إيقاعية إطارية وإرتكزت على إيقاعها التكويني الخاص بها في كل نص من نصوصها على حدة ، **اذ « ليس لقصيدة النثر قانون أبدي »** ، كما يرى أحد أبرز روادها (31) . ولهذا فهي مثار للجدل وموضع للاخذ والرد عند جميع الأمم فيما يبدو (32) .

(28) د . يمنى العيد : الأدب المعاصر وآفاق المستقبل ، مجلة الباحث (فصلية تصدر في باريس) السنة الأولى ، العدد 3 ، 1978 .

(29) د . محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، ص 106 .

(30) نفسه .

(31) أنسي الحاج ، مقدمة ديوان (لن) ، دار مجلة شعر ، بيروت ، 1960 .

(32) يرى مؤلفا (نظرية الأدب) مثلا انه « ما تزال القيمة الفنية للنثر الايقاعي مثار الجدل وقابلة للجدل . فلو راعينا النظرة الحديثة في تفضيل صفاء الفنون والأنواع ، فان معظم القراء المحدثين يفضلون شعرهم الشعري ونثرهم النثري . وهم يشعرون بأن النثر الايقاعي شكل مختلط ، لا هو بالنثر ولا هو بالشعر ، وان كان هذا يبدو من التحامل النقدي لأيامنا . وقد يفترض أن يكون الدفاع عن النثر الايقاعي كالدفاع عن الشعر . فإذا استخدم استخداما حسنا اضطرنا الى المزيد من الاطلاع على النص : فهو يبرز وهو يربط وهو ينشىء تدرجات ويوحي بتوازيات ، وهو ينظم الكلام ، وكل تنظيم فن » .

انظر وارين/ويليك (نظرية الأدب) ص 215 .

3) ظاهرة الايقاع في ضوء ثنائية الوزن والقافية :

بقيت مسألة أخيرة في هذا المدخل النظري ، نرى من الضرورة التعرض لها ولو بصورة مبتسرة ، وهي مسألة الوزن والقافية وما تمثلانه ، كعنصرين موسيقيين بالنسبة الى مراحل التطور في الشعر العربي عامة .

لقد ولدت القصيدة العربية في إطار الحياة الصحراوية الأولى وتطورت موسيقاها على نحو يصعب التكهن به والخوض فيه بما يكشف للباحث عن جذور شكل القصيدة الموسيقي ، ورغم ذلك لم يقف الباحثون عند حدود الظاهرة بل حاولوا ربطها بأصول اجتماعية تتصل بمجمل مظاهر الحياة العربية في الصحراء ، الجغرافية والاقتصادية والاجتماعية والفنية والنفسية ، الى غيرذلك (33) .

وقد كان لكل من عنصري الوزن والقافية اهتمام خاص في اطار البحث عن أصول القصيدة العربية ، لأنهما يكونان دعامتها الموسيقية . ولئن صرنا نجد فيهما الآن رنينا حادًا « وموسيقى **بارزة شديدة الجهر ، عنيفة الوقع** على طبلة الأذن ، **عظيمة الدرجة من التكرار** والرتوب » ، كما يعتقد **باحث معاصر** (34) ، فقد كانت مثل هذه الخصائص والطبيعة التي « **ينفر منها ذوقنا** الحديث » ، هي وحدها لا غيرها ، التي كانت تستجيب لمتطلبات الانسان البدوي في إطار حياته الصحراوية ، حيث لا يعدم المتأمل في مكونات البيت الشعري بوزنه وقافيته أن يشعر بنظام التجمع القبلي (التفعيلات) المكون من أفرادهم في أحوج الأمر الى الانتماء للقبيلة وتجمعات القبائل من حولها ، وذلك من خلال حركته وسكونه المرتبطين بخصوصيته من جهة ، وهي خصوصية محدودة لم يكن الفرد يتطلب أكثر منها ، وبقانون الجماعة التي تنتمي لها تلك الخصوصية من جهة ثانية . وهو قانون صارم وشديد لأنه ملزم بحماية الفرد والجماعة على السواء كما هو ملزم بمواجهة أخطار الطبيعة وغارات القبائل الأخرى وغيرها من الأعداء . لذلك لعب القانون دور المركز والاطار الدائري الذي يجمع داخله المتناثر والمتباعدَ من مكوناته وأجزائه وتفاصيله .

(33) انظر محاولة ربط مرجليوت بين موسيقى الشعر العربي والرقص والغناء والموسيقى في العصر الجاهلي ، ص 85 .

(34) د . محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ص 99 . انظر كذلك محمد عزام (بنية الشعر الجديد) ، وكذلك ربط د . الجورو في (نظريات الشعر) بين الشعر والغناء ، ص 112 .

ولعل من هنا مجيء أحادية الوزن وأحادية القافية في القصيدة العربية موصولة بحركة مطلقة واحدة في حرف رويها (المجرى) .

ان هذا القانون الموسيقي الصارم هو الذي إستطاع أن يحفظ « حكمة العرب » كما يرى الجاحظ (35) ، كما انه الأساس الذي جعل من الشعر ديوان العرب على خلاف النثر حتى الفني منه ، نظرًا لارتباطه بطبيعة حياتهم ومجمل ظروفهم كما ذكرنا ، خاصة ارتباطه بالذاكرة والحافظة والرواية التي تلعب عناصر الموسيقى المكرورة الرتيبة والعالية النبرة ، دورًا أساسيا في تحفيزها وجعلها تقوم بدورها على أكمل وجه . وقد كان دورًا حضاريًا بمعنى الكلمة يتفق على أهميته معظم الدارسين . فوحدة الوزن والقافية تنظيم عفوي إقتضته الضرورة الحياتية لذاكرة الانسان البدوي ، وجمع لشتات نفسه وقومه على السواء وحفز لهمتها وهمتهم ، ودوران حول المركز (القافية) في صحراء شاسعة ممتدة لا نهاية لها جاءت القصيدة تعبيرًا عنها أصدق التعبير . كما أدت أجزاؤها الأساسية من عروض وضرب دور المركز الداخلي/البيت (بيت الشَعر والشِعر) في نفس البدوي ، الذي يدور حوله محيط القافية المتكررة الواحدة في رويها ومجراها وبنيتها الصوتية والعضوية والوظيفية ، ولهذا احتفى العرب القدماء والمحدثون بها احتفاءً خاصًا أكثر من الوزن على النحو الذي يفصل فيه القول أحد الباحثين المعاصرين ، فقد اعتبر « القوافي للشاعر كالموسيقا للملحن يعرف بها وتدل عليه » (36) . ولذلك كان العربي في صحرائه يشعر بالطمأنينة والسلام النفسي ، مهما شط به الخيال واتصل به حبل المغامرة وركوب المخاطر والابتعاد عن مطارح القبيلة وخيامها . لأن خط الرجعة مكفول بسبب اتصال الصدى على جانبيه ، وبفعل تناسج الخطى حول منوالها ، وتداعي الصدى الأول في الأذن والحاحه على النفس ودورانه حولها .

ومثلما كان ذلك كله طبيعيًا ، إذ عبر الشكل الموسيقي عن طبيعة حياة الانسان في الصحراء وعلى أطرافها ، وكان كل من الوزن والقافية والعلاقة الثنائية المتلازمة بينهما مدماكا في ذلك الشكل ، فان تغير المقدمات كفيل بتغيير النتائج ، كما يقول أهل المنطق . وتلك هي سنة الحياة وقانون تطورها . لذلك كان على الشكل القديم أن يتحلل تدريجيا بما يكشف من ثم عن نقيضه الذي يمثل جوهره الحي اللامتشكل أبدا ، لانه بمثابة الروح الحية أو النار التي تشكل وتساعد على التشكيل لكنها لا تتشكل في حد ذاتها .

إن العلاقة الثنائية بين الوزن والقافية علاقة جدلية متلازمة في بنية إيقاع القصيدة العربية . ولعلها ذات جذور وأبعاد انطولوجية ضاربة في أعماق النفس العربية وبدايات تاريخها واتصالها مع البيئة الطبيعية المحيطة بها والمكونات الاجتماعية والنفسية والفنية التي تطورت عبر مراحلها التاريخية وارتقت مدارجها الثقافية والفنية . « بل لعل بوسعنا أن نقول إن هذا التعظيم للقافية هو من قبيل الخوف منها ، تمامًا كما كان يعبد البدائيون الارواح الشريرة ويهملون الطبيعة (37) . وفي رأي باحث آخر : « **إننا لا نستطيع أن نجد تفسيرًا لرتابة التركيب الموسيقي** للقصيدة العربية التقليدية **وتحجر صورتها الا في** أمر البيئة الطبيعية أو البيئة **الاجتماعية . فالبيئة الصحراوية** المحدودة والمتشابهة **المعالم ، الواضحة** الأشياء ، توحي بالرتابة والنمطية **التي تنعكس على** النفس وبالتالي على **النتاج الشعري** » (38) .

ولعل محاولة معظم من انبرى لدراسة الشعر العربي البحث عن أصوله الانطولوجية وجذوره التاريخية والاجتماعية والفنية البعيدة الاولى ، وهو ما نلحظه بصورة خاصة عند المستشرقين أمثال مرجليوث وبروكلمان (39) ، مصدرها حالة الاعجاب والحيرة التي تثيرها تلك العلاقة الثنائية المتلازمة بين عنصري الوزن والقافية ، والتي تشبه الى حد بعيد الرباط المقدس الأبدي في الزواج الكاثوليكي . وهو تلازم أكسب بنية الايقاع في القصيدة العربية حالة من الصلابة والتماسك والثبات قاومت بها ظروف الزمان ومتغيراته عبر مختلف مراحل التاريخ العربي الى أن وصلتنا في العصر الحديث. وقد بدت فيه لمعظم الدارسين المعاصرين قطعة

(35) سنقف من هذا الرأي أكثر من مرة فيها هو قادم من فصول البحث ، وذلك بصورة اكثر تفصيلا .

(36) د . محمد عوني عبد الرؤوف : القافية والأصوات اللغوية (1) ، مكتبة الخانجي بمصر 1977 ، ص 96 . انظر باب القافية في الشعر العربي) .

(37) د . مصطفى الجوزو (نظريات الشعر عند العرب) ص 56 .

(38) محمد عزام : بنية الشعر الجديد : دار الرشاد ، الدار البيضاء 1976 ، ص 103 ويستند المؤلف في هذا الرأي على رأي الدكتور محمد مندور في كتابه (فن الشعر) ص 77 .

(39) انظر كارل بروكلمان (تاريخ الأدب العربي) فصل (قوالب الشعر العربي) ص 51 وسبق أن أشرنا الى رأي مرجليوث .

إيقاع لغوي

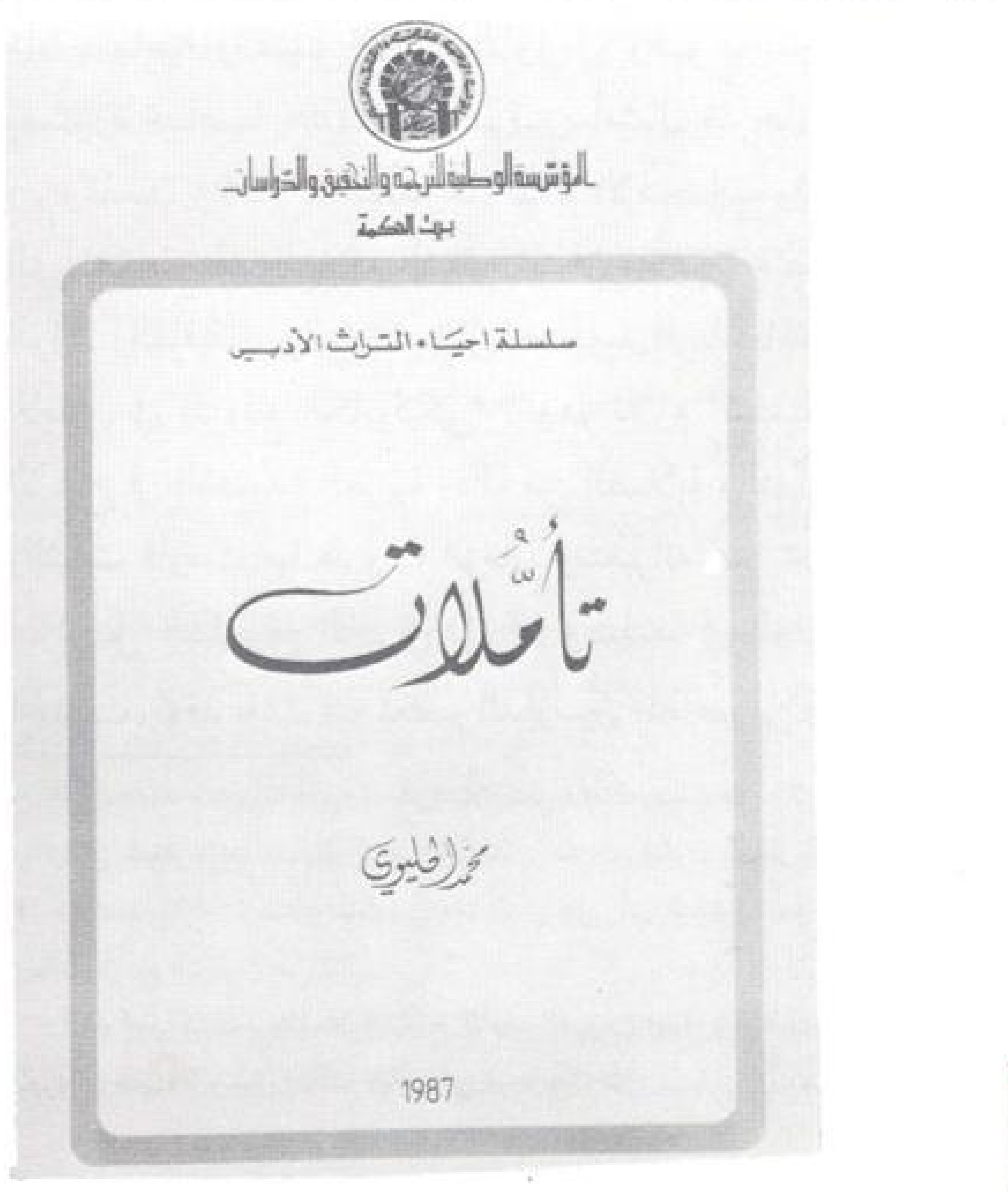
أثرية متحجرة يصعب تفتيتها ، وذلك بعد أن « **استبدت القافية بالقصيدة العربية أكثر من خمسة عشر قرنا ، فتكرر نغمها الرتيب ، بينما تحررت أشعار شعوب أخرى من استبداد القافية** » حسبما يلاحظ دارس معاصر مشيرًا الى اليونانيين والانكليز والفرنسيين كشعوب تحررت من استبداد القافية (40) ، بينما بقي العرب طوال هذه القرون سجناء الشكل الموسيقي الموزون والمقفى . وليس ذلك الأمر عجيبًا أو غريبًا على قوم ظلوا « **يعنون أشد العناية بشعرهم وقوافيهم وكثيرًا ما يرتج عليهم ، فلا يستطيعون الوقوع على القافية الصحيحة ، الملائمة** ، وان و قعوا عليها وصفوها بأنها **ليست أرضية ، وإنما** سماوية أو ملائكية » (41) .

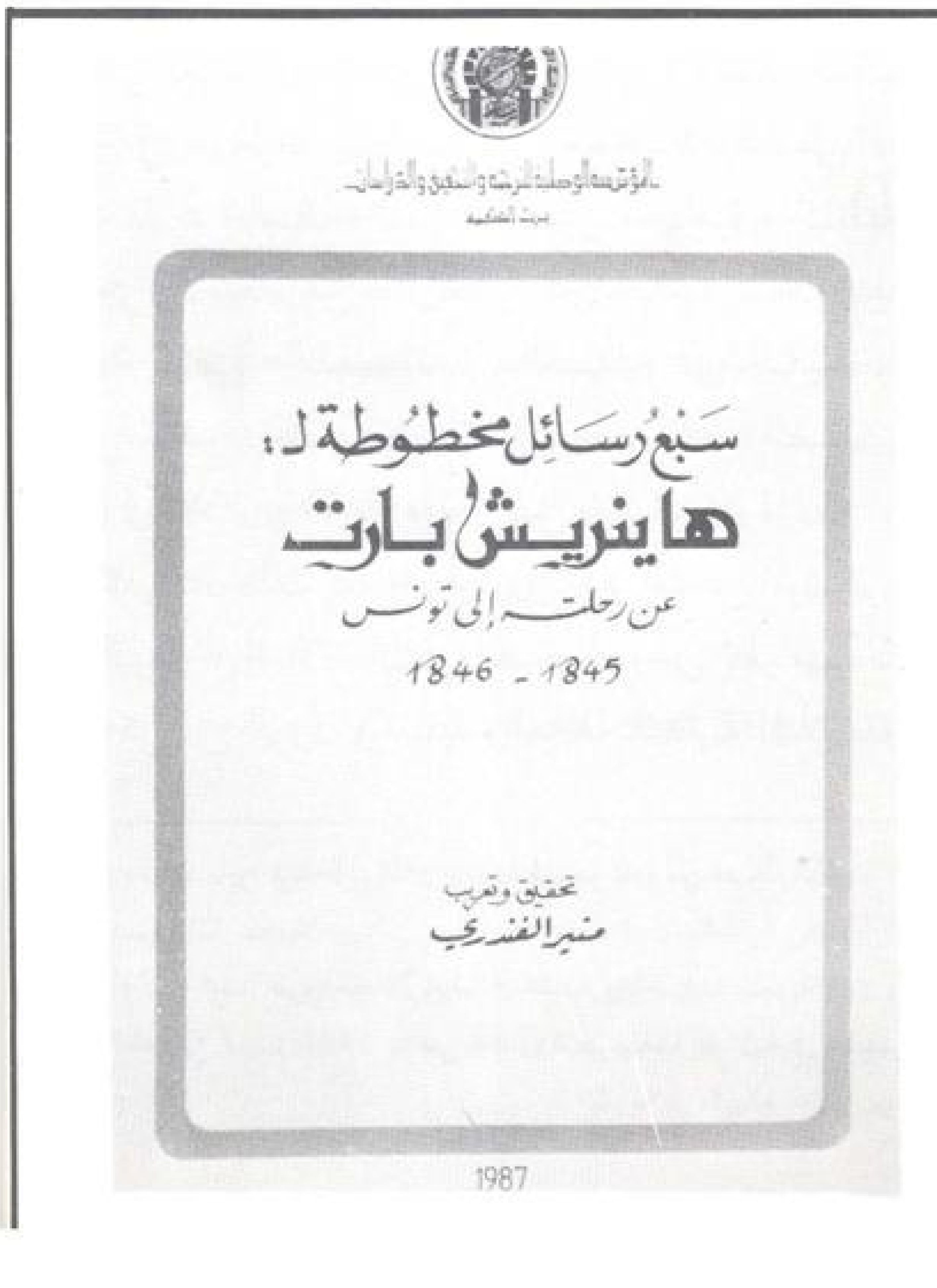
إن تحجر بنية الايقاع الاطارية في الشعر العربي ، راجع حسبما ذكرنا الى تحولها الى تعبير رمزي ، بعد أن كانت تعبيرًا ماديًا مباشرًا ، عن حياة الانسان ضمن مجتمع القبيلة المتماسكة أشد التماسك ، مما أكسب هذه البنية الصوتية طابعًا من القدسية نظرًا لما في خافية الانسان العربي وترمز اليه من صور التماسك القبلي المفتقد مع إطراد تطور الحياة وتفكك العلاقات الاجتماعية ونمو التطلع الفردي والحريات الشخصية . وهي حالة تنطوي على تناقض واضح يتمثل في تقديس الماضي وشكله الرمزي تعويضًا عن الانغماس التدريجي في واقع نقيض يبتعد عن الماضي وأشكاله ابتعادًا عمليًا ، مما قاد في النهاية الى النتيجة الحتمية ، وهي انفصال الشكل عن المضمون . وذلك لأن الذات الشاعرة كانت تعبر عن اشكاليات الواقع المعاصر المنعكسة عليها والمختلفة عن إشكاليات الماضي الغاربة ، ولكن في إطار من الشكل القديم الذي أخذ يضيق شيئًا فشيئًا ويتحول مع اتساع إشكاليات الواقع ورغبة الذات المتزايدة في التعبير عنها ، الى قفص لم تجد تلك الذات المحبوسة داخله مفرًا من كسْره في نهاية الأمر .

(يتبع . . .)

(40) محمد عزام : بنية الشعر الجديد ، ص 122 ، ويشير المؤلف بعد ذلك الى رسالة اكاديمية تقدم بها المستشرق (فيلنون) عام 1977 حول موضوع القالب (الوزن والقافية) في الشعر العربي .

(41) د . محمد عوني عبد الرؤوف (القافية والأصوات اللغوية) ص 84 . ويورد المؤلف عددا من الأبيات الشعرية العربية الدالة على سماوية القافية وملائكيتها الأمر الذي يذكرنا بصفات النفس العلوية وهبوطها السماوي مما تعرض له أشعار المتصوفين العرب وغير المتصوفين من مثل قول ابن سينا الشهير في النفس . وفي ضوء ذلك لا يصبح غريبا علينا ان نحن ربطنا بين القافية والذات الشاعرة واعتبرناها دليلا عليها وأثرا من آثارها المباشرة ، نظرا لتشابه صفاتها في إطار المعرفة العربية .



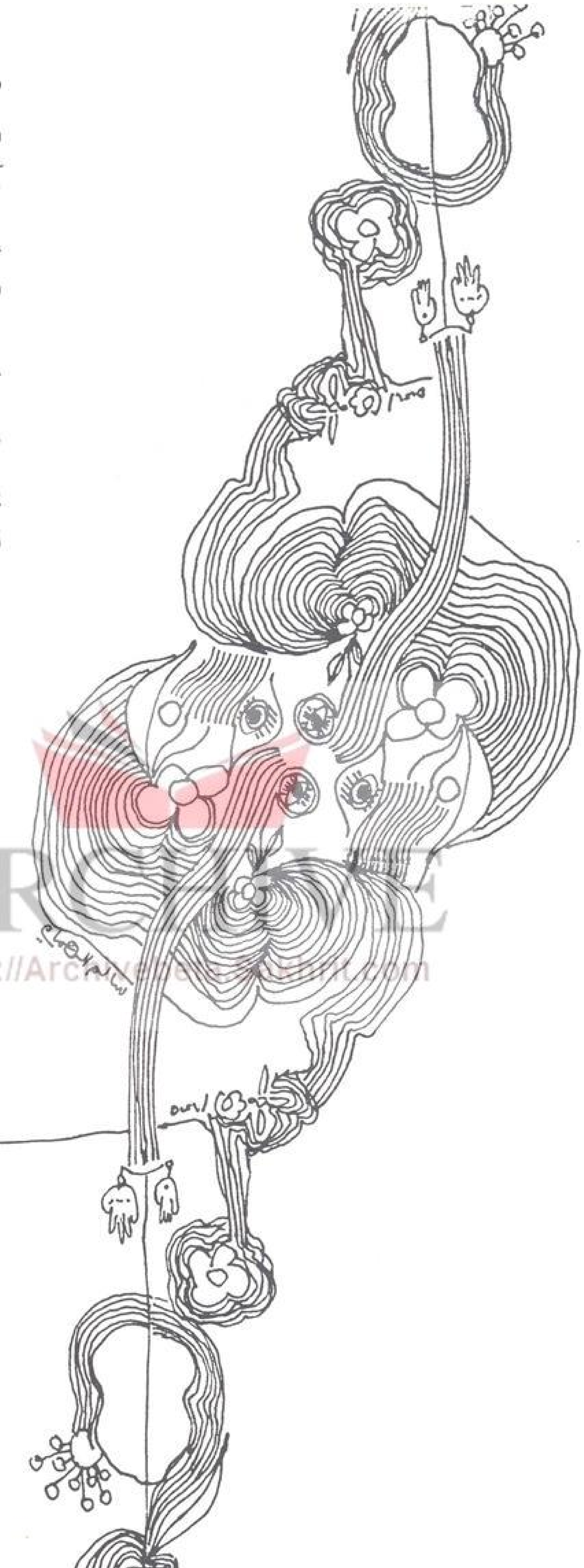


يا اسمها عيني ..

أحمد الخيّر

سورة من لغة الصّبح ، ومن همْس مرايا الرُّوح ،
مِنْ سِحْرِ الرؤى الهدباء ،
مِنْ . . . .
يا اسمها عيني ، وعيني فجرُ عينيها الذي يقرأُني
في صمتِهِ الباري ، الموشّى بالندى الأسودِ ،
أو بالمعجزَات . . .
أيّها الأسودُ ، يا أسّ المعاني البيض ،
يا لعُمْق . . السنيّ ، الولهُ ، الظامي ،
كأحلام ديار الله ، غبَّ الصوم والآذان
والعِشق المبينْ . . .
أيُّها الناسكُ ، في آلاء عينيها ، استرحْ نعما
وريف الضوء والآياتْ . .
يا مبدعُ ،
ولتكرم نسيجَ الحُسْنِ في حُسْنِ العيونْ . . .

* *



سورةٌ تقرأني في صَمْتِهَا المزدانِ بالنية

و . . الظنّاتْ ،

آهٍ . .

إنني الراسبُ ، يا حقُّ ، إذا لم تُمطِر النف

والأهداب ،

بالنسغ الحنونْ . .

أيُّها الدمعُ الذي في شرف الوجد

طليقًا ،

يا دموعي . .

ليتها تضوي التعلّات ،

وترتاحُ على مفترق القول الظنون . . !

* *

غلسٌ يندى ، أماني على الرفّ ،

ارتكاساتْ . .

وما يدري الهوى أينَ ، ولا أنَّ ،

ولا كيف يكون . .

بَلَدي إن بحتُ أو عيني ،

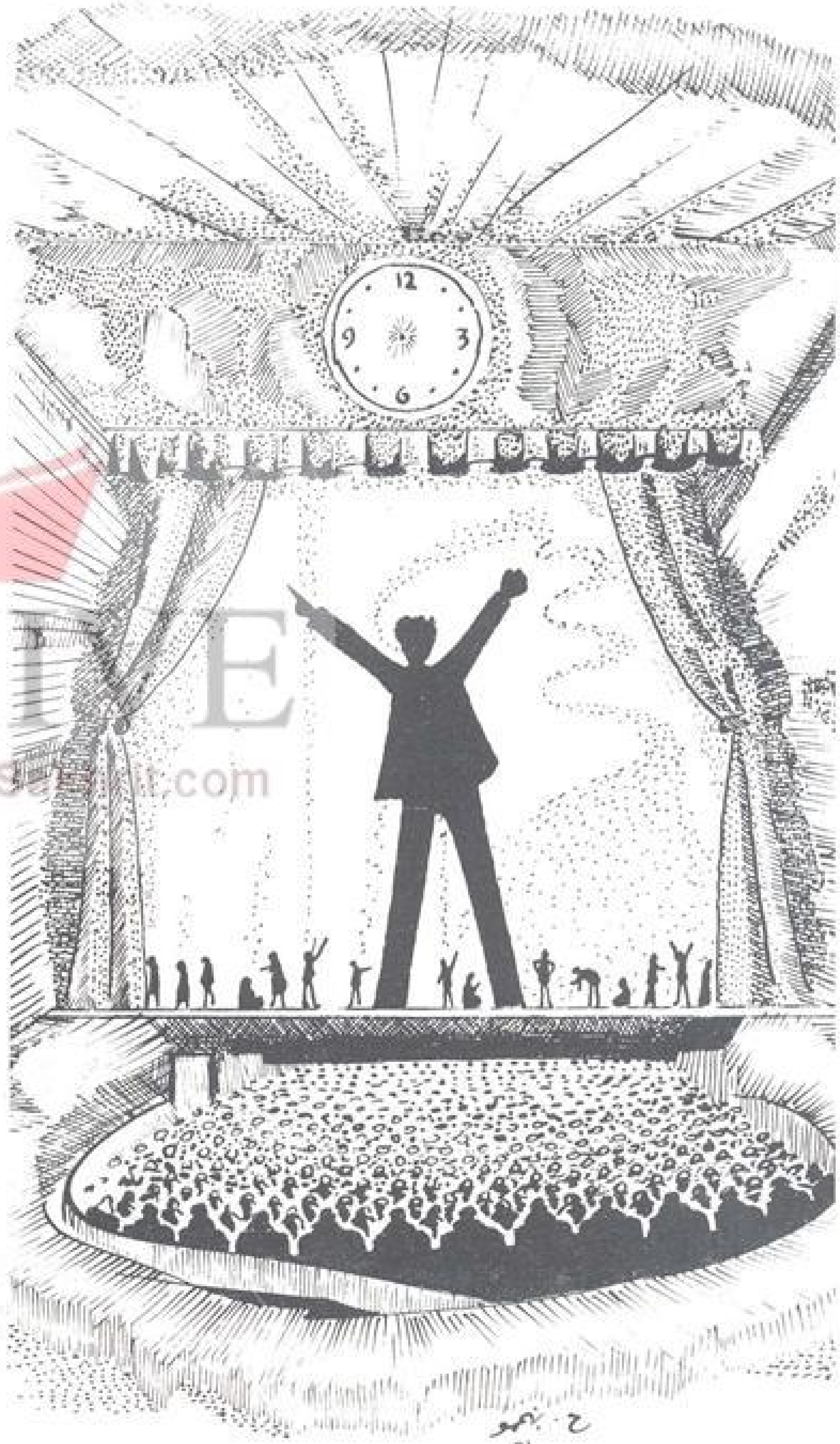
مراياي ،

وعجزي المورقُ الصبواتْ ،

إن حلّتْ ، وإن بانتْ ،

مسرح

مسرح الهواة بقليبية



... والتأم المهرجان في هذه الدورة الثالثة عشرة كأبهى وأبهج ما تكون الأعياد حافلا بالعروض المسرحية المتنوعة مكتضا بخلائق المتفرجين فما رأيت والله ملتقى في هذا المستوى من نضج المشاركين فيه بالتمثيل أو التأليف أو الاخراج أو النقاش والدخول في الحوار مع الآخر خاصة والناس على صعيد الهواة لا يتبجحون بما ليس فيهم ولا يدعون الفلسفة في أي علم سوى ما هو معلوم لديهم فعلا ومسلم به بالحدس والعفوية والمباشرة . لقد

خلق مهرجان قربة للمسرحيين الهواة تقاليد حرية بالاعتبار والاحترام تتمثل أساسا في الاقبال على النشاط الثقافي اقبال التطوع لا الانقياد في شغف حق وتلقائية صادقة .

احتوت التظاهرة الرسمية على سبعة عروض مسرحية قدمتها كل من فرق نجوم قربة ومسرح الحلقة وقفصة والبحر وصفاقس وتوزر ونابل واختتمت الأيام بانتاج مسرحي مشترك بين المغرب وتونس بعنوان عروة يحضر زمانه . وهو عمل فني يندرج في اطار التوأمة التي تحققت بين الجامعة الوطنية لمسرح الهواة في تونس ومثيلتها في المغرب الأقصى الشقيق . وكان في الحسبان - ووجهت دعوات الى كل من موريتانيا والجزائر والمغرب وليبيا فعلا - عقد جلسة تأسيسية لمناقشة مشروع قانون أساسي ونظام داخلي لرابطة جامعات مسرح الهواية في بلدان المغرب العربي الكبير لكن لم تتوفر الظروف الملائمة ولا شك لمثل هذه التظاهرة الهامة فترك المشروع لفرصة لاحقة نأمل الا يطول انتظارنا لها ايضا كما طال انتظارنا لتأسيس رابطة اتحادات الكتاب التي كنا ومازلنا نعقد عليها الآمال ولا بد ان تسمح الظروف بتحقيقها في مستقبل قريب رغم ما يحف ببعث مثل هذه الهياكل المشتركة من مناورات واحباطات وأحابيل .

الحفل كان في قربة بالليل والنهار في الشارع ومسرح الهواء الطلق ومبيت المعهد الثانوي وفي مقاهي الشاطىء ذي الرمال الغضة والحدائق الريانة تحلو السباحة في بحره الهادىء النظيف ويطيب المقام وينتعش الجسد والفكر معا وتتسع الآفاق وتتهيأ النفس الى التعمق في الحوار . ولقد تميز مهرجان قربة في هذه السنة بالذات بحواراته المكثفة سواء فيما يتصل بالنقاش الذي يدور يوميا حول العروض

المبرمجة او في نطاق حصص التربص التي اشرف على تسييرها المسرحي الموهوب الواعد الحبيب شبيل او في الندوة الغلمية التي شرفتني ادارة المهرجان بتنظيمها وشارك فيها يوميا ثلة طيبة من رجال المسرح التونسي والمغربي ومن النقاد والصحفيين والأدباء والمثقفين ومن طلبة المعاهد العليا المختصة في فنون المسرح تأليفا واخراجا توضيبا وتعهدا تقنية وتمثيلا .

وكان موضوع الندوة بالنسبة الى هذه الدورة الثالثة عشرة لمهرجان قربة « استغلال التراث في المسرح » وهو موضوع يتصل مباشرة بنوع من الانتاج المسرحي أصبح له كيانه الخاص في العالم العربي شرقا وغربا منذ أن برزت منذ الستينات بالخصوص مسرحيات من تأليف كتاب مرموقين عالجوا فيها مواضيع حياتية ومصيرية هامة وعرضوا لمشكليات جوهرية تتصل بحاضر الأمة العربية ومستقبلها اتصالا عضويا متينا بالرجوع الى التراث العربي والاستيحاء منه .

ولقد اتضح من خلال النقاش الذي دار في هذه الندوة انه لا يجب اعتبار التراث كمجموعة من الأنظمة شبيهة بالحقول الجامدة الرافضة لكل تطوير وتوظيف او مجرد معطيات ومعلومات احصائية تضبط الوظيفة بمقتضاها في شكل نهائي لا رجوع فيه ولا مرد له كالقضاء المبرم لأن التراث رصيد ثري ومخزون هام يجب استغلاله على الوجه الأكمل واستلهامه بحكمة واتزان لخدمة الحاضر والمستقبل . وان تصور المشاركين في الندوة للمستقبل المسرحي في تونس وفي الوطن العربي عامة لم يكن مجرد نتيجة لمجموعة من الأفكار والشعارات مهما تكن درجة التزامها بل كان أيضا وبالخصوص تصورا مركزا على أبحاث وتجارب وتأملات في العديد من المجالات المتصلة بالفرجة المسرحية والعرض المسرحي الشامل بعناصره مجتمعة ومتناغمة ومتكاملة شأن كل عمل جاد وهادف ومفيد .

ولقد انتهى التحليل للجدل بين المبدع المعاصر وتراثه الى ان المبدع يتصل بالتراث بقدر ما ينفصل عنه ويعطيه بقدر ما يأخذ منه فهو لا يقبله كله برمته ولا يرفضه كله بغثه وسمينه بل من خلال ذلك الالتقاء وذاك الافتراق تتبلور على بدع المبدع مجموعة من القيم يطلبها الواقع في الحاح وينفر من اضدادها . تلك هي القيم الخالدة التي يحترمها الانسان في كل زمان وفي كل مكان كالكرامة التي هي نفي للذل والمهانة والحرية التي هي نفي للعبودية والاستبداد والعدالة التي هي نفي للظلم والجبروت . كما انتهى التحليل لتلك المشكلية القائمة بين الاصالة والمعاصرة الى ان المبدع لا بد ان ينطلق من حق الحاضر في فهم الماضي الذي لا يمثل كتلة واحدة وانما هو مجموعة من الاتجاهات تعكس قوى ومصالح طبقات معينة . وان على المبدع في المسرح بالخصوص ان يفتش في اتجاهات الماضي ككل عن سند لموقفه الراهن في ضوء همومه المعيشة . فهو إذن لا يتبنى الماضي ككل بقدر ما يختار منه نافيا بعض عناصره ومثبتا بعضها الآخر . فموقف الفنان من الواقع يحدد رؤيته للأشياء وتكمن مقدرة رجل المسرح الحق في مقدرته على الموازنة الدقيقة بين عملية الاختيار التي يقوم بها وبين التلقائية التي يجب ان تكون طابع كل عمل فني جاد وطريف .

ولم تكن اشغال الندوة الفكرية نظرية صرفا ولا علمية بحتة بل تناولت من حيث التطبيق والطرق العملية مسرحيات لكتاب مشهورين كمعين بسيسو والفريد فرج وتوفيق الحكيم وأحمد شوقي وعزالدين المدني وغيرهم

أما الجديد الجديد في هذه الدورة فقد تمثل في تنظيم عروض موازية للمسابقة الرسمية قدمت في العديد من قرى الوطن القبلي ومختلف جهاته واقبل عليها الجمهور اقباله في قربة غفيرا سباقا ذواقا فنانا .

من لا يشعر في هذه المناطق الفلاحية التي تكدح طوال الشهور المتتالية كل سنة لاخصاب الأرض واسعاد البشر ان المهرجان هنا ليست مجرد كلمة تقال او شعار يردد او اسم كان لا بد ان يطلق على حفل . فالمهرجان هنا هو المهرجان الذي لا ثاني له طوال سنتين لانه موسمي ولأن موسمه دائما منتظر . لذلك ترى جمهور الوطن القبلي وجمهور قربة بنوع خاص عريفا بالمسرح مدمنا حب رجاله ومناظره وسهراته والجو السائد فيه . فليس هو جمهور المهرجين العشوائيين المصفرين والصائحين كما بدأنا نألف في العديد من المهرجانات لأنه هنا متعطش لحدث يعتبره عرسا لا ترفا جوهرا لا عرضا .

وقلت في نفسي : هكذا يكون مفهوم اللامركزية في الميدان الثقافي نشرا ديمقراطيا للمادة الثقافية وتعميما لمنافعها . وحركية في البرمجة والتوزيع والابداع نابعة من الواقع الجهوي والمحلي وتركيزا دائما لعلاقات متينة ومستمرة بين المؤسسة الثقافية ومحيطها بادماج العمل الثقافي في النسيج الاجتماعي وتحقيق التناسق المنشود بين الانسان المستفيد من المادة الثقافية والبيئة التي ينتمي اليها

مسرح

ويعيش في معتركها .

وتيقنت ان مهرجان قربة لمسرح الهواية يمكن ان يعد من اهم المكاسب الثقافية التي تحققت في بحر العقدين السالفين والتي تسمح للمتتبع المنصف لمسيرة هذا المهرجان ولمسيرة المسرح التونسي بصفة عامة بأن يسجل باعتزاز وتفاؤل ما تحقق من تقدم وتطور منذ خطاب المجاهد الأكبر في 7 نوفمبر 1962 حول المسرح في ميدان هو بحق مجموع فنون وهو بحق عنصر وعي للجماهير وايقاظ لضمائرهم وركيزة هامة للنهضة والتطور بالنسبة الى جميع الشعوب المتطلعة الى الغد الأسعد والمستقبل الأفضل .

وايقنت ايضا ان تظاهرات من هذا النوع لا بد أن تشجع أكثر وان تنظم بطرق افضل وان ترسخ اقدام الساهرين على التئامها والمنشطين لدوراتها وحلقاتها أكثر فأكثر لأنها ملتقيات للابداع والتعارف والتحاور والتلاحم نحن في أشد الحاجة الى تلاحقها بانتظام والى التدرج في جني ثمارها من حسن الى احسن ومن الوافر الى الاوفر .

وانا من الشاهدين على نجاحها في أكثر من دورة من دوراتها وقد كنا من الباعثين الأول لها والمتحمسين السابقين لدعمها ونصرتها في الستينات وبداية السبعينات . منذ 1964 على وجه التحديد .

لقد تحول مهرجان قربة في بحر السنوات الأخيرة من ملتقى محلي لمسرح الهواة الى تظاهرة وطنية ثقافية نأمل ان تصبح مهرجانا قوميا بحق تشارك فيه وتتبارى فرق عربية تجمعها هواية المسرح ولا يشغلها سوى حبه وممارسته وكدت اقول سوى تعاطيه لوجه الله دون اي مقابل . ذلك ان بعض الهوايات في وطننا الكبير من الخليج الى المحيط اصبحت مطية للكسب غير المشروع والربح العاجل فهوت اسفل سافلين وما نجحت الهواية والله وما نجح الطماعون .

وبعد فقد تمكن المشاركون في مهرجان قربة من المقابلة بين اساليبهم ومناهجهم فتلاقحت بذلك تجاربهم وزكت طاقاتهم ومواهبهم وكما قال العنيد وزير الشؤون الثقافية في اختتام هذه الدورة الثالثة عشرة لهذا المهرجان « لو لم يكن لقربة سوى هذا الفضل لكان ذلك وحده كافيا ليجعل منه مهرجانا خليقا بكل عناية ورعاية ودعم » فبفضل عزيمة كل العناصر العاملة في مجال مسرح الهواية بقربة سواء منهم الرواد او الذين التحقوا بالركب من مختلف الأجيال استطاع المهرجان بوسائله وامكاناته المتواضعة ان يحقق نموا مطردا وتطورا مشهودا ليصبح بذلك مستقطبا لا لمجموعة من العروض هي من انتاج مختلف جهات الجمهورية فقط بل ايضا وبالخصوص لنشاطات هامشية ولا شك لكنها المعيار الحقيقي لكل عمل جاد واعني بتلك النشاطات حلقة التربص التكويني العملي ونقاش العروض المسرحية والندوة الفكرية حول استغلال التراث . وآمل ان ينشر ما دار في هذه الجلسات العلمية والعملية النظرية والتطبيقية من كلام وما عرض من نقد وتقييم وآراء وتأملات هي جميعها بمثابة الوقفات من شرفات التطلع المشروع الى الأفضل والأمتع والأصوب والأجدى

ونحن بحاجة الى مسرح بناء يفضح عاهات المجتمع ويكشف عن مواطن الضعف في سلوكه دون ان يسقط في متاهات الزيف والسفساف والسهولة والاسهال لفظا وحركة ومضمونا .

ونحن بحاجة بالخصوص الى سلامة الهواية وتأكيد وجودها في زمن اصبحت فيه الممارسات الفنية تخضع لقانون العرض والطلب وللمزايدة والمناقصة والمقابضة وغير ذلك من ضروب التجارة التي هي في اصلها فجور والتاجر في اللغة الخمار . فلا علاقة هنا بالفن اذ هو في اصله حال والفنان ذو عنن واعتراض وتوسع وتصرف وصاحب مؤانسة وامتاع . فهو العطاء الصرف الذي يأتي بالعجائب ولا يطالب بالمقابل .

● مصطفى الفارسي
(1987/8/23) .

أقصوصة

البهلوان

نص: جون جينيه - ترجمة: حسونة المصباحي

إلى عبد الله :

شذرة الذهب ، قرص من المعدن المذهّب ، صغير جدّا ومثقوب . وهي خفيفة ، ودقيقة ، الى حدّ انها يمكن ان تطفو فوق الماء . احيانا تتبقّى منها اثنتان في شعر بهلوان .

هذا الحب - الذي يكاد يكون يائسا ، غير انه مثقل بالحنان - الذي عليك ان تبديه نحو خيطك ، لابدّ ان يكون بنفس قوّة الخيط الذي يحملك . أنا اعرف الاشياء ، واعرف لؤمها وقساوتها ، واعترافها بالجميل أيضا . الخيط مات - أو إذا ما أردت اصبح اصمّا وأعمى - ها أنت : سوف يحيا ويتكلّم .

ستحبه حبّا يكاد يكون جسديّا . كلّ صباح ، قبل ان تبدأ التمرّن ، وعندما يكون هو ممدودا ، وحين يرتعش ، آمنحْه قبلة . واطلب منه ان يتحمّلك ، وان يهبك اناقة المأبض وتوتّره . عند نهاية حصّة التمرّن ، حيّيه واشكره . وفي الليل ، وهو لا يزال مكوّرا في علبته ، اذهب إليه ، وداعبه . وضع بلطف خدّك على خدّه .

بعض المروّضين يستعملون العنف . يمكنك ان تحاول ترويض خيطك . احذر . خيط الحديد مثل الفهد ، أو كما يقال مثل الشعب ، يحب الدم . أوْلى بك ان تروّضه .

الحدّاد - وحده حدّاد بشارب رمادي ، وبكتفين عريضين يمكنه ان يقدم على مثل هذا اللّطف - يحيّي كل صباح محبوبه ، السّندیان هكذا :

- آه يا جميلي !

في المساء ، عندما ينتهي النهار ، يُداعبه بقدمه الضّخم السّندیان يتأثر بذلك أيّما تأثير . والحدّاد يدرك انفعاله أيّما ادراك .

خيطك الحديدي ، حمّله بأجمل تعبير . تعبيره هو لا تعبيرك أنت . توثّباتك ، قفزاتك ، رقصاتك ، ستوفّق فيها ليس لكي تتألق أنت ، ولكن لكي يغنّي اخيرا خيط الفولاذ الذي كان قد مات وفقد الصوت . وسيكون راضيا عنك ، اذا ما أنت وفّقت بامتياز في اداء حركاتك ليس لمجدك أنت ، وانما لمجده هو .

وليصفّق الجمهور المنذهل :

- ياله من خيط مدهش ! كم يتحمل صاحبه وكم يحبّه !

وبدوره يصبح الخيط بسببك أنت أروع راقص .

الأرض ستجعلك تتعثّر في خطاك .

من قبلك أدرك صدى الحنين الذي يمكث في روح خيط من الفولاذ طوله سبع مليميترات ؟ وهو الذي يعرف انه عليه ان يسمح لراقص بان يقفز مرتين في الهواء ، مع القيام ببرمات ؟ لا احد غيرك ، ادرك اذن فرحته وامتنانه .

لن أفاجأ اذا ما انت سرت على الأرض ثم سقطت وحصل لك سوء . الخيط يحملك احسن ، وبأكثر أمن من طريق .

دون مبالاة فتحتُ حافظتك وفتشت فيها . بين صور


سالم همام

أقصوصة

قديمة وبطاقات الأجور ، وتذاكر الباص اللاغية ، اجد ورقة مطوية وعليها رسم بعض الاشارات الغريبة : على طول خط مستقيم ، يمثّل الخيط ، خطوط منحنية على اليمين وخطوط على اليسار ـ انها ساقاه ، أو هي بالأحرى المكان الذي يضع فيه ساقيه ، والخطوات التي سيقوم بها تجاه كل خط ، رقم . ولانه يعمل على اعتماد الدقة والنظم المرقّمة في فنّ يرضخ للتمرن الخطر والتجريبي ، فانه سينتصر .

وماذا يهمّني اذن ان كان يعرف القراءة ؟ انه يعرف الى حدّ كبير الأرقام لكي يقدّر الايقاع والاعداد . جو انوقيسي اليهودي ـ أو الغجري ـ كان حاسبا ماهرا بالرغم من أنه كان أمّيا ، وقد حصل على ثروة هائلة خلال واحدة من حروبنا نتيجة بيعه الحديد المهمل .

. . . « وحدة قاتلة » . . . .

على المشرب يمكنك ان تمزح ، وان تدقّ قدحك بقدح من تريد ، وبقدح أي كان غير ان الملاك يعلن عن نفسه . كن وحدك لاستقباله . الملاك بالنسبة لنا هو المساء الذي ينزل على المسرب المتألق . ولتكن وحدتك ، مفارقا ، في الضوء ، وهناك العتمة المسكونة بآلاف العيون التي تحاكمك ، أو هي تخاف أو تتمنى ، سقوطك ، لا يهمّ : سترقص فوق وفي وحدة صحراوية ، معصوب العينين ، وإذا استطعت ، مشبوك الجفون . غير أنه لا شيء ـ ولا خاصة التصفيق والضحك ـ يمنعك من ان ترقص لصورتك . انك فنّان ـ واحسرتاه ـ ولا يمكنك البتّة ان ترفض هوة عينيك المخيفة . نرجس يرقص ؟ غير ان الأمر يتعلق بشيء آخر غير الدّلال ، والانانية ، وحبّ الذات . لو كان الحب بذاته ؟ ارقص اذن وحدك . شاحبا ، ممتقع الوجه ، قلقا من ان ترضي أولا ترضي صورتك : غير ان صورتك هي التي سترقص لك .

إذا ما كان حبّك ، مع مهارتك وحيلتك كبيرا ، الى حدّ يسمح باكتشاف امكانيات الخيط السرية ، وإذا ما كانت دقّة حركاتك ممتازة ، فانه سيسرع للقاء رجلك (المغطاة بالجلد) : لست انت الذي سترقص ، وانما الخيط . واذا ما رقص هو ساكنا ، واذا ما كانت صورتك هي التي يجعلها تقفز ، فأين ترى تكون أنت ؟

الموت ـ الموت الذي انا اتحدث عنه ـ ليس ذاك الذي يعقب سقوطك ، ولكنه ذاك الذي يسبق ظهورك على الخيط . انك تموت قبل ان ترتقيه . الذي سيرقص سيموت ـ عازما على كل انواع الجمال ، قادرا على كل شيء . عندما تظهر ، ثمة شحوب ـ لا ، لست اتحدث عن الخوف ، ولكن عن ضده ، عن جرأة لا تقهر ـ سوف يغطيك ثانية . وبرغم الماكياج ، وبرغم شذراتك ، فانك ستكون ممتقع الوجه ، وستكون روحك كابية . عندئذ ستكون دقتك ممتازة . ولانه لا شيء سيشدّك الى الأرض ، فانك سوف ترقص دون ان تسقط . لكن احرص على ان تموت قبل ان تظهر ، وأن يرقص ميت على الخيط .

وجرحك ، أينه ؟

اتساءل أين يكمن وأين يختفي الجرح السري الذي يسرع كل انسان ليحتمي به كلما مس كبرياؤه ، وعندما تخدش كرامته ؟ هذا الجرح ـ الذي يصبح عندئذ الضمير ـ هو الذي سينفخ فيه ، وسيملأه . كل انسان يعرف كيف يصل اليه الى درجة انه يتحوّل الى ذاك الجرح ذاته ، نوع من القلب السرّي والأليم .

اذا ما نحن نظرنا بعين سريعة ومتلهفة الى رجل او الى امرأة يمرّان ـ الكلب أيضا ، والعصفور ، والقِدْر ـ فان سرعة النظرة نفسها تكشف لنا بوضوح ، ما هو الجرح الذي سيحتميان به اذا ما كان هناك خطر . ماذا أقول ؟ انهما في داخله . وقد حصلا من خلاله ـ وهما اللذان اتّخذا شكله ـ ولأجله ، على الوحدة : وها هي في ارتخاء الكتفين الذي يصبح مجسّدا لهما ، وها كل حياتهما تنصبّ في ثنية خبيثة للغم لا يتمكّنان من مقاومتها ، ولا يبغيان منها أي شيء ذلك انها هي التي تسمح لهما بمعرفة تلك الوحدة المطلقة والمغلقة ـ تلك التي تسمى برج الروح ـ حتى تكون هي تلك الوحدة ذاتها . وبالنسبة للبهلوان

الذي انا اتحدّث عنه ، فانها واضحة في نظرته الحزينة التي تعيدنا حتماً الى صور طفولة بائسة لا تمحى أبدا من الذاكرة . طفولة كان يدرك خلالها انه لقيط ، وعليه ان يثب الى داخل هذا الجرح ـ الذي لن يندمل لانه هو ذاته ـ والى داخل هذه الوحدة . ذلك انه هنا وهناك فقط يمكنه ان يكتشف القوة ، والجرأة ، والمهارة الضرورية لفنّه .

☆ الأكثر اثارة للشفقة هم أولئك الذين ينطوون بكاملهم داخل اشارة ذات سخرية تافهة : تسريحة معينة للشعر ، شارب ، خواتم ، حذاء .... ولفترة تثب حياتهم الى هناك ، ويلمع الشيء الثانوي : وفجأة ينطفىء : ذلك ان كل المجد الذي كان يكمن هناك ينسحب الى المكان السرّي ، جالبا الوحدة في آخر الأمر .

اطلب منك قليلا من الانتباه . انظر : حتى تستطيع ان تهب نفسك للموت بافضل طريقة ، وان تجعله يسكنك بالشكل الاكثر دقّة . وعليك ان تكون دائما في صحة جيّدة .

أبسط توعك يعيدك الى حياتنا . وستنكسر كتلة الغياب التي ستكون اياها . وستستبدّ بك رطوبة متعفنة ، راقب صحتك .

إذا ما انا نصحته بتجنب البذخ في حياته الخاصة ، وبأن يكون قذرا قليلا ، وبان يلبس ثيابا بالية ، وحذاء متهرئا ، فلكي يكون الاغتراب ، في المساء على الدرب ، اشدّ ، ولكي يمجد كل امل النهار من خلال اقتراب الحفل ، ولكي تنبثق تلك المسافة التي تبدأ من البؤس الواضح وتنتهي عند التجلّي الرائع ، من توتر ، بحيث ان الرقص يكون شبيها بطلق أو بصرخة ، وأيضا لأن واقع السيرك يكمن في تحول الغبار الى مسحوق من ذهب ، ثم خاصة ، لأن الذي عليه ان يوجد تلك الصورة لابد ان يكون ميّتا ، أو اذا ما نحن اصررنا ، لابد ان يجرّ نفسه على الأرض جرا تماما كما آخر كائن بشري ، وكما الأكثر اثارة للشفقة . بل واذهب الى حدّ اني انصحه بأن يعرج ، وبأن يغطي جسده بالخرق ، وبان يدعه نتنا وفريسة للقمل ، وبأن تصغر شخصيته شيئا فشيئا حتى تدع تلك الصورة التي انا اتحدث عنها ، والتي يسكنها ميّت تزداد تألقا ، وبأن لا يوجد في آخر الأمر الا في تجلّيه .

واضح اني لم أرغب ان أقول أن البلهوان الذي يمارس حركاته على ارتفاع ثمانية او عشرة امتار ، عليه ان يفوّض أمره الى الله (الى العذراء بهلوانيو الحبال) ، وان يصلّي ويرسم اشارة الصليب قبل ان يسرع في اداء حركاته ، ذلك ان الموت يترصّده . وكما بالنسبة للشاعر ، انا تحدّثت الى الفنان وحده . حتى ولو رقصت على ارتفاع متر واحد ، فان ايعازي لن يتغيّر . انا اقصد ، وقد فهمت ذلك ، الوحدة القاتلة ، وتلك المنطقة اليائسة والمتألّقة التي يمارس فيها الفنان فنّه .

ولكن لابد ان أضيف انه عليك ان تعرّض نفسك لموت جسدي نهائي . ان فنّ السيرك يحتم ذلك . انه ، أي السيرك ، مع الشعر ، ومع الحرب ، ومع مصارعة الثيران ، واحد من الألعاب المخيفة التي لا تزال متواصلة . للخطر مبرّره : انه يجبر عضلاتك على ان تتوقّى الدقة التامة ـ أبسط هفوة تسبب سقوطك مع ما ينجرّ عن ذلك من عاهات أو موت ـ وهذه الدقة سوف تكون جمال رقصك . حلل بالشكل التالي : الرجل البطيء والثقيل ، يقوم بقفزة الموت فوق الخيط ، انه لا يجيد الأداء ، وبذلك يقتل نفسه . والجمهور لن يفاجأ . انه ينتظر حصول مثل هذه الهفوة ، بل ويكاد يتمناها . اما انت ، فعليك ان ترقص بطريقة رائعة ، وان تكون حركاتك رشيقة حتى تبدو فريدة وجميلة . وهكذا ، فانك حين تهيء نفسك للقيام بقفزة الموت ، يغتم الجمهور ، ويغتاظ لأن واحدا رشيقا مثلك معرّض للموت . غير انك لما تنجح في القيام بقفزتك ، وتعود الى الخيط ، فان الجمهور عندئذ سيهتف لك لأن مهارتك انقذت راقصا رائعا ، وفريدا من نوعه ، من موت فظيع .

اذا ما حلم حين يكون وحيدا ، واذا ما تأمل ذاته ، فانه ربما يرى نفسه متألقا في مجده ، وأكيد انه لمائة ، لألف مرّة ، يسعى جاهدا لكي يمسك بصورته القادمة : هو على الخيط ذات مساء يتألق بالانتصار . اذن ، هو يجهد نفسه لكي يكون كما يريد ان يكون . وهو يكدّ لكي

أقصوصة

يكون ما يريد ان يكون ، وما يحلم ان يكون . أكيد انه بين هذه الصورة التي يحلم بها ، وبين وقوفه على الخيط ، هناك مسافة كبيرة . غير ان هذا هو ما يسعى اليه تحديدا : ان يشبه مستقبلا تلك الصورة التي يبتكرها اليوم في ذهنه . وهذا لكي يظل ظهوره على الخيط الفولاذي ، في ذاكرة الجمهور ، صورة مطابقة لتلك التي يتخيلها اليوم . ياله من مشروع غريب : الحلم بالذات . وجعل هذا الحلم الذي سيصبح حلما في رؤوس اخرى ، مدركا ومحسوسا .

الموت الرهيب ، الوحش الرهيب الذي يترصدك ، هما اللذان هزمهما الموت الذي انا حدثتك عنه .

مكياجك ؟ انه مفرط . مجاوز للحد . فليمدّ عينيك حتى شعر رأسك . اظافرك ستكون مصبوغة ، من ، اذا ما كان انسانا طبيعيا ، وممتلكا لمداركه العقلية يمشي على خيط او يعبّر بالشعر ؟ انه الجنون الكبير ، رجلا كان ام امرأة ؟ أكيد انه وحش . وعوض ان يضاعف في غرابة هذا التمرين ، فإن الماكياج سيخفف من حدتها : انه اكثر صفاء من كائن مجمّل ، ومذهب ، وملوّن ، وغامض اخيرا ، وهو يتجوّل دونما ميزان ، هناك حيث لا يفكر لا الاسكافيون ، ولا موثقو العقود في الذهاب .

اذن هو مزيّن ببذخ حال ظهوره الى حدّ انه يسبّب الغثيان . وخلال العابه الاولى فوق الخيط ندرك ان هذا الوحش ذا الجفون الخبازية لا يمكنه ان يرقص الا هناك . وأكيد ان هذه الخاصية هي التي تضعه على الخيط ، وان هذه العين الممدّدة ، وهذين الخدين المزينين ، وهذه الأظافر المذهبة هي التي تجبره ان يكون هناك حيث لن نذهب نحن ـ ولله الشكر ـ مطلقا .

سأحاول ان أكون اكثر وضوحا .

للحصول على تلك الوحدة المطلقة التي هي ضرورية بالنسبة اليه لكي ينجز عمله ـ مجذوبة من العدم الذي سوف تملأه وتجعله محسوسا في آن ـ يستطيع الكاتب ان يجعل نفسه في حالة يمكن ان تكون قاتلة بالنسبة اليه . وبوحشية يبعد كل فضولي ، وكلّ صديق ، ويرفض كل طلب ، وكل ما يمكن ان يسعى الى ان يميل عمله باتجاه العالم . واذا ما أراد ، فانه يمكن ان يتصرّف على النحو التالي : يطلق حوله رائحة ، رائحة جدّ كريهة ، وجدّ سوداء الى حدّ انه يجد نفسه ضائعا ، ومختنقا ، بسببها . يهرب منه الناس . ويظل وحيدا . ان لعنته الواضحة تسمح له بكل أشكال الجرأة ذلك انه ولا نظرة يمكن ان تكدّره أو تقلقه . وها هو يتحرك داخل عنصر ينتمي الى الموت ، الصحراء . ان كلمته لا تثير اي صدى . وما يجب ان تعلنه لا يتوجّه الى أحد ، ولا يمكن بأي من الأحوال ان يفهم من طرف الكائن الحيّ . انها ضرورة لا تقتضيها الحياة بل الصوت الذي سيأمر بها .

قلت لك ان هذه الوحدة لا تمنح اليك الا بحضور الجمهور . ولذا عليك ان تتصرف بشكل مغاير ، وان تستعمل اسلوبا آخر . اصطناعيا ـ بتأثير من ارادتك ، عليك ان تولج داخل نفسك فقْد الحس بالعالم ، وكلما ارتفعت أمواج فقد الحسّ هذا ـ مثل البرد الذي ينطلق من الساقين ، ليصل بعد ذلك الى فخذي ، ثم الى بطن سقراط ـ ان بردها يستولي على قلبك ثم يجمّده ـ لا ، لا ، ومرّة اخرى لا تأتي لكي تسلّي الجمهور وانما لكي تسحره ، وتخلب عقله .

واعترف انه سيحس بشعور غريب ـ ربما يكون الاندهاش ، أو الهلع ـ اذا ما تمكن من ان يتبين بوضوح في ذلك المساء جثة تمشي فوق الخيط !

.... « البرد يستولي على قلبك ويجمده » ....

ولكن ، وهنا يكمن الشيء الأكثر غرابة ، لابدّ في الوقت نفسه ان يتسرب منك شيء كالبخار ، خفيف ، والا يخفى عليك زواياك ، معلما ايّانا انه في وسطك ثمة شيء لا يفتأ يغذي ذلك الموت الجليدي الذي يلجك من الساقين .

ولباسك ؟ هو في الوقت نفسه عفيف ومثير . انه قماط السيرك اللصوق ، المصنوع من الجرسي الأحمر ، الدموي .انه يبرز بدقة عضلاتك ، وهو يقولبك ، ويشدك شدّا ، ولكن من الياقة ـ المفتوحة دائريا ،

والمفصّلة كما لو ان الجلاد سيقطع رأسك هذا المساء ـ من الياقة وحتى الحزام ، وشاح أحمر أيضا ، غير ان رفليه يتموّجان مزركشين بالذهب . الخفّان الأحمران ، الوشاح ، الحزام ، حواشي الياقة ، الاشرطة تحت الركبتين ، كلّها مطرّزة بشذرات الذهب . أكيد ان كل هذا جعل من أجل ان تتألق أنت . ولكن ، وخاصة لكي تفقد في النشارة خلال المسافة الفاصلة بين مقصورتك وبين الحلبة بعض الشذرات التي لم تطرّز جيّدا ، هي رموز السيرك الخفيفة . خلال النهار ، عندما تذهب الى العطّار ، يسقط البعض منها من شعرك . العرق الصق واحدة منها على كتفك .

الخرج الواضح من خلال المايو وحيث تستريح خصيتاك سيطرّز بتنين ذهبي .

أروي له كاميلا مايار ـ غير اني أريد ان أقول أيضا من كان ذلك المكسيكي الرائع « كون كولايانو » وكيف كان يرقص ! ـ كاميلا مايار كانت المانية . عندما رأيتها كانت في الأربعين تقريبا . في مرسيليا ، علّقت خيطها ثلاثين مترا فوق ساحة الميناء القديم . وكان الوقت ليلا . ولكي تبلغه مشت فوق خيط مائل ينطلق من الأرض وطوله مائتا متر . ولما اجتازت نصف مسافة ذلك المنحدر ، ولكي تستريح وضعت ركبة فوق الخيط واحتفظت بميزانها على فخذها . ابنها كان في سن السادسة عشر تقريبا) الذي كان ينتظرها فوق مصطبة صغيرة ، أتى بكرسي ووضعه عند وسط الخيط . وكاميلا مايار التي كانت قادمة من الناحية الأخرى ، أتت فوق الخيط الأفقيّ .

أمسكت ذلك الكرسي الذي كان يستند الى الخيط برجلين فقط وجلست فوقه . وحدها . ونزلت منه وحدها . وتحتها كانت كل الرؤوس قد انحنت والأيدي تغطي العيون . هكذا يرفض الجمهور أن يقوم بهذه المجاملة نحو البهلوان . أي ان يجهد نفسه لكي يتأمله وهو يلامس الموت .

ـ وانت ماذا فعلت ؟ . . قال لي :

ـ كنت انظر اليها . لكي اساعدها ، ولكي احييها ذلك أنها أوصلت الموت الى جنبات الليل ، ولكي ارافقها عند سقوطها وعند موتها .

إذا ما انت سقطت ، فانك ستستحق التأبين الأكثر رسمية : بركة من الذهب والدم ، بركة تغرب فيها الشمس . لا يمكنك أن تنتظر شيئا آخر . السيرك كله شروط .

لكي تصل الى الحلبة ، عليك ان تهاب السير المتكلّف . تدخل : انها مجموعة من القفزات والوثبات الخطرة والبرمات توصلك الى آلتك التي تصعد اليها وأنت ترقص . ولابد ان نعرف منذ قفزتك الأولى ـ التي اعدتها في المقصورة ـ اننا سننتقل من مشاهد رائعة الى مشاهد أخرى اكثر روعة .

وأرقص .

ولابد أن تكون مثيرا . ستكون لجسدك تلك القوة المتغطرسة . لذا نصحتك بان ترقص أمام صورتك وبان تكون عاشقا لها . لا تعارض : نرجس هو الذي يرقص . غير ان هذا الرقص ليس غير محاولة من جسدك لكي ينطلق مع صورتك . وهذا ما يحسه المتفرج . انت لست غير اتقان آلي ومتناغم : منك تصّاعد حرارة وتدفئنا . ان بطنك يحترق . ومع ذلك لا ترقص لنا بل لنفسك . ليس مومسا ذلك الذي كنا نشاهده على حلبة السيرك وانما عاشقا وحيدا يلهث وراء صورته التي تهرف وتتلاشى فوق خيط من الحديد . ودائما في منطقة جهنمية . اذن هذه هي الوحدة التي سوف تبهرنا .

بين حين وآخر ، ينتظر المتفرجون تلك اللحظة التي يتمكن فيها الثور بضربة قرن من تمزيق سروال المروّض : في خلال الفتحة التي يحدثها ، الدم . . . غباوة العراء التي لا تجهد نفسها لكي تبرز ثم لكي تمجّد جرحا ! اذن المايو هو الذي سيحمل البهلوان ذلك انه لابد ان يكون لابسا شيئا ما . وهذا المايو سيكون مزيّنا : شموس مطرزة ، نجوم ، ازهار سوسن ، عصافير . مايو لحماية البهلوان ضد قسوة النظرات ، ولكي خلال حادث محتمل ، ذات مساء ، ينفتح المايو ويتمزق .

هل يجب قول هذا ؟ انا أقبل ان يعيش البهلوان يوما ما تحت مظهر عجوز هائمة ، درداء ، تغطي رأسها ببروكة رمادية : عندما نراها نعرف الرياضي الذي

أقصوصة

يستريح وراء الاسمال ، ونكبر مسافة شاسعة كتلك بين الليل والنهار ، الظهور مساء ! وهو ، البهلوان لا يعرف أبدا من هو كائنه الأفضل : تلك العجوز الشقية أم تلك الوحدة المتجلفة ؟ ام تلك الحركة الدائمة بينها وبينه ؟

لما الرقص هذا المساء ؟ ولما القفز والتوثب على الخيط تحت المسالط على مسافة ثمانية امتار من البساط ؟ لانه لابد ان تجد نفسك . قنيصة وصيادا في نفس الوقت ، انت هذا المساء ، تطارد نفسك وتهرب منها وتبحث عنها . أين كنت اذن قبل ان تلج الحلبة ؟ ضائعا في حركاتك اليومية ، انت لا توجد . في الضوء تشعر بضرورة تنظيمها . كل مساء ، لنفسك فقط ، ستجري فوق الخيط ، وسوف تتلوّى وتلتوي بحثا عن الكائن المنسجم الضائع والمشتت وسط حركاتك العادية : كأن تربط حذائك وكأن تتمخّط أو تحك جلدك او تشتري صابونا . غير انك لا تقترب من نفسك ولا تفهمها الا حينا من الزمن . ودائما في تلك الوحدة القاتلة والبيضاء .

في هذه الاثناء لا ينسى خيطك - أعود الى هذا الموضوع . ان خصاله وفضائله هي التي تمنحك أناقة حركاتك . خصالك وفضائلك انت أيضا تمنحك ذلك لكن بهدف اكتشاف فضائله وخصاله هو وعرضها . اللعب لا يليق لا بك ولا به : العب معه . استشره بأصبع رجلك . فاجئه بعقبك . بالنسبة لكل واحد منكما لا تخافا القسوة : قاطعة غير انها تجعلكما تتلألآن . ومع ذلك عليكما ان تنتبها دائما حتى لا تضيّعا الأدب الاكثر لذّة .

اعرف من الذي ستنتصر عليه . علينا نحن ، ولكن .... رقصك سيكون الحقد نفسه .

ليس فنانا ذاك الذي لا يعرف الألم ولم يمتزج به . كراهيّة ضد أي إله ؟ لماذا الانتصار عليه ؟

المطاردة فوق الخيط ، مطاردة صورتك ، وهذه النبال التي تخرّقها بها دون ان تلمسها ، ثم انت تجرحها وتجعلها تشعّ وتتألق . انه الاحتفال اذن . اذا ما انت اصبت هذه الصورة ، فسوف يكون الاحتفال .

أشعر بشيء شبيه بظمإ غريب . أريد ان اشرب اي أن اتألم ، يعني ان أشرب ولكن لابد ان تأتي النشوة من الألم الذي ربما يكون احتفالا . لن تشقى بسبب المرض أو الجوع ، أو بسبب السجن ، وليس هناك ما يمكن ان يجبرك على ذلك . اشقى اذن بفنّك . هل يهمّنا نحن - انا وانت - بهلوانا جيّدا : ستكون انت الذي تحترق ، تلك الروعة المشتعلة والتي تدوم بضع دقائق . انت تحترق . وعلى خيطك انت الصاعقة . أو إذا ما أردت ، ستكون راقصا وحيدا . مشتعلا بشيء ما يضيئك ويفنيك . بؤس مرعب يجعلك ترقص . الجمهور ؟ انه لا يرى غير النار ، هو يصفق للحريق انك تلعب وغير عالم بانك ملهب الحريق .

كن مثيرا . وانشر تلك الاثارة في الاجساد التي تحيط بك . تلك الحرارة التي تخرج منك وتضيء هي شهوتك لنفسك - او لصورتك - والتي لم تشبع أبدا .

الأساطير القوطية تتحدث عن مهرجين يهدون العذراء رقصاتهم لانهم لا يملكون غيرها . أمام الكاتدرائية يرقصون . لست ادري الى أي آلة ستقدم العابك الماهرة ، لكن لابد من واحد . ربما الى ذلك الذي سيجعلك تعيش ساعة من أجل رقصك . قبل دخولك الحلبة ، كنت وسط ازدحام الكواليس . لا شيء يميّزك عن بقية البهلوانيين ، والمشعبذين ، والمروضين ، والمهرجين - لا شيء غير ذلك الحزن في عينك ، ولكن لا تطرده لأنك لو فعلت ذلك ، لأطردت كل شاعرية من وجهك ! - لم يعد يوجد الله لأحد ... انت ترتب قميص الحمّام ، وتنظف اسنانك ... وحركاتك هذه يمكن ان تعاد .

المال ؟ لابد من كسبه . والى حد ان يصوت بسببه ، يريد البهلوان ان يتحسسه دائما .... بطريقة او بأخرى ، لابد له من ان يخل بنظام حياته . وعندئذ يكون المال صالحا لذلك . وهو يجلب تعفنا يفسد النفس

الأكثر هدوءا . مال كثير ! مال جنوني ! مال بشع ! يتكدس في زاوية كوخ دون ان يلمس . وتمسح المؤخرة بالأصبع . عند نزول الليل يستيقظ ، ويخلص نفسه من ذلك الشر ، وفي المساء يرقص فوق الخيط .

قلت له :

- لابد ان تسعى لكي تصبح مشهورا . . . . . .
- لماذا ؟
- لكي تؤلم .
- هل من الضروري ان اربح مالا كثيرا ؟
- ضروري . فوق خيطك الحديدي ، تتجلى لكي يبللك مطر ذهبي . واذا ما كان رقصك هو الأهم ، فانك سوف تتعفن في نفس اليوم .

فليتعفّن اذن بطريقة أو بأخرى ، ولتسحقه نتونة ولتقززه .

. . . غير انك تدخل . اذا ما انت رقصت للجمهور وعرف هو ذلك فانك تكون قد خسرت كل شيء . ها انت واحد من المألوفين لديه . وانت لم تعد تبهره . وهو سينكمش ثقيلا داخل نفسه وسوف يستحيل عليك عندئذ ان تنتزعه من موضعه ذاك .

ها انت تدخل . وها انت وحيد . ظاهريا . ذلك ان الله موجود . لقد اتى من مكان ما ، أو ربما انت اتيت به لمّا دخلت ، أو ان الوحدة هي التي توجده . كل هذا ليس مهما . من اجله هو انت تطارد صورتك . ترقص ، ووجهك جامد ، والحركة دقيقة والوقفة صحيحة . يستحيل اعادة ذلك والا فانك ستموت الى الابد . شاحبا وصارما ، ارقص ، واذا ما استطعت ، مغمض العينين .

عن اي إله أحدثك ؟ انا اتساءل . ولكنه غياب النقد وحكم مطلق . انه يرى مطاردتك . ان يرضى عنك وتتألق ، او ان يدير وجهه . وإذا ما انت اخترت ان ترقص امامه وحيدا ، فانك لن تفلت من دقة لغتك الواضحة والتي ستصبح سجينها : لن تسقط .

هل لن يكون الله اذن غير مجموع كل امكانيات ارادتك المطبقة على جسدك فوق الخيط الحديدي ؟ امكانيات الهيّة !

خلال التمرين ، قفزتك الخطرة تفلت منك أحيانا . لا تخف من ان تعتبر قفزاتك كما لو انها حيوانات عنيدة عليك ان تروضها . هذه القفزة هي في داخلك غير مروضة ومشتتة - اذن هي تعسة . افعل كل شيء لكي تمنحها شكلا انسانيا .

« مايو احمر وعليه نجوم » . اود بالنسبة لك اللباس الأكثر تقليدية حتى تضيع بسهولة في صورتك ، واذا ما أردت ان تحمل خيطك الحديدي ، فلابد ان تخفيا معا - واذا ما استطعت أيضا ، فوق ذلك الطريق الضيق الذي يأتي من بعيد ومن مكان غير محدد - الستة امتار طول هي خط لا نهائي وقفص - قدّمْ عرضا لدراما .

حاو ، بهلوانيون المان ، حصان يتكلم ويحسب ، وانت .

انتم جميعا بقايا عصر اسطوري . انتم قادمون من بعيد . اجدادكم كانوا يأكلون البلور المسحوق ، ويروضون الثعابين ، والحمام ، ويشعوذون بالبيض ، ويحاورون الخيول .

انتم لستم لهذا العالم ولا لمنطقه . عليكم اذن ان تتقبلوا هذا الشقاء : العيش مع ليل وهم دوراتكم القاتلة . وخلال النهار تظلون خائفين امام باب السيرك - دون ان تتجرأوا على الدخول الى حياتنا - مشدودين بقوة الى سلطة السيرك التي هي سلطة الموت . لا تفارقوا أبدا بطن هذه اللوحة الضخم .

في الخارج ، الصخب المتنافر النغمات ، والفوضى . في الداخل ، اليقين النسبيّ القادم من العصور السحيقة ، والطمأنينة التي تسكن تلك النفس التي تعلم انها مرتبطة بنوع من المعمل حيث تهيأ الالعاب الدقيقة التي تساعدكم على عرض انفسكم بصرامة ، كما انها تعدّ الحفل . انتم لا تعيشون للاحتفال . ليس لذلك الذي يقيمه الآباء ورؤساء العائلات ويدفعون ثمنه . انا اتحدث عن اشهاركم لدقائق . انتم تدركون بطريقة غامضة ان كل واحد منكما على جنبات الوحش لابد ان يتوق الى ان يتجلى لنفسه خلال تألقه . داخل نفسك أخيرا ولمدة دقائق ، يغيّرك العرض . قبرك المختصر يضيئنا . في نفس الوقت انت سجينه وفي نفس

أقصوصة

الوقت لا تتوقف صورتك عن الافلات منه . والروعة حين تكون لك القدرة على ان تثبت نفسك هناك ، في الحلبة وفي السماء في نفس الوقت على شكل كوكبة أنوار . هذا الامتياز خاص بقليل من الابطال .

ولكن لعشر ثواني ـ اليس قليلا ؟ ـ تتألق .

خلال التمرين ، لا تحزن ولا تتضايق بسبب ضياع مهارتك . انت تبدأ باظهار الكثير من الاتقان ، غير انك لابد من الآن فصاعدا ان تيأس من الخيط ، ومن القفزات ، ومن السيرك ومن الرقص .

ستعرف فترة قاسية ومرة ـ نوع من الجحيم ـ وبعد عبور هذه الغابة الدهماء ستنبثق سيدا لفنك .

انه حقا لغز مثير هذا : بعد فترة تألق ، كل فنان لابد ان يعبر يصفع من اليأس يمكن ان يفقده صوابه وثباته . واذا ما اجتازه وانتصر . . .

ـ قفزاتك ـ لا ترهب من ان تعتبرها مثل قطيع من الدواب ، في داخلك ، تعيش متوحشة وبدائية . ومرتابة من بعضها البعض ، تتصارع طول الوقت ، وتتقاتل ، وتتلاقى بالصدفة . ادفع ثمن قطيع قفزاتك وتوثباتك ، ودوراتك . وليعش كل واحد منكما بذكاء مع الآخر . انتهج ان اردت اسلوب الشبك ، لكن بعناية وليس انسياقا الى نزوة عابرة . ها انت راع لقطيع من الدواب كان قبل ذلك مشتتا ودونما فائدة . وبسبب سحرك ، ها هي مطيعة وبارعة . قفزاتك وتوثباتك ودوراتك كانت بداخلك ولم تكن تعرف شيئا ، وبسبب فتنتك ها هي تعرف من هي وتعلم انها فيك وانها هي التي تجعلك تتألق .

انها نصائح غير مجدية ، وحمقاء هذه التي اتوجه بها اليك . لا احد يستطيع ان يتبعها . غير اني لا أرغب في شيء آخر : غير ان اكتب بخصوص هذا الفن قصيدا تصعد حرارته الى وجنتيك . فأنا لا أريد ان أعلّمك وانما أريد ان أهبك .

جون جينيه

شعر

الطِّفْلُ الخَالِد

نُورُ الدِّين صمُّود

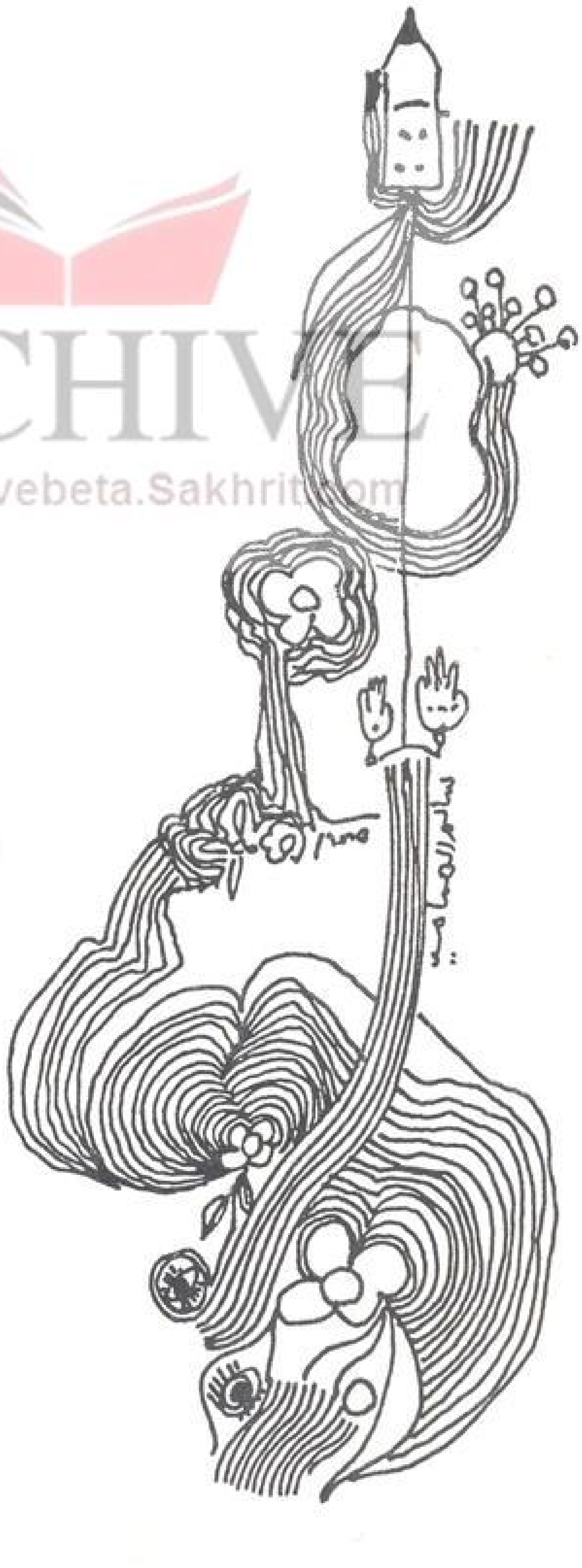
لأنكَ كنتَ ومازلتَ طِفْلا
سَتَبْقَى مَدَى الدَّهْرِ شاعِرْ
وتبقَى مَدَى ٱلعُمْرِ ثائِرْ
وتَبْقَى مُغَامِرْ
وتبقَى فَراشًا شَرُود
يَمُصُّ الشَّذَى مِنْ شِفاهِ الوُرُودْ
ويَحسَبُ أنّ الوُجُود ،
مَدَى العُمْرِ ، حقلاً يزاحِمُ حَقْلاَ
لَأنَّكَ كنتَ ومازِلْتَ طِفْلا

* * *

وتزرع يُمناكَ ، فوقَ بياضِ الصحائفِ ، حقل حروفْ
فترقصُ مثلَ الزنوجِ
على نقَراتِ الدّفوفْ
ويعلُو النّشيجْ
كما يتمزّقُ موجُ البِحَارْ

شعر

بأنيابِ صخْرِ الخليجْ
وتَفتحُ أفواهَها في صراخٍ عنيفْ
فحرفٌ كطلْق البنادقْ
يطاردُ حرفًا لئيمًا مُنافقْ
وحرفٌ يَثُورْ
كَحَرِّ اللَّظى والسَّعِيرْ
وحرفٌ يَدُور
كراقصةِ القصرِ بينَ الخُدُورْ
وحرفٌ يُقبِّلُ ثغرَ الحبيبْ
شهيًّا لذيذًا كأحْلى المناهِلْ
وحرفٌ كرحَّالةٍ شرَّدَتْه الدّروبْ
يسافرُ في الشّرق والغرْب عبْرَ المجاهِلْ
فهذا جريءٌ .... رئيسُ عصابَهْ
وذلكَ أجوفُ أجبَنُ مِنْ أنْ يَصيدَ ذُبابَه
وذاكَ كلَوْنِ التّرابِ .... وطبْعِ التُّرابْ
بِهِ ذِلَّةٌ واسْتِكَانَهْ
كعبْدٍ ذليلٍ كَسَتْهُ المَهَانَهْ
فَحَرْفٌ كثَغْرٍ ضَحُوك شَبيه اللُّجَينْ
وَحَرْفٌ كعَيْن تَلوحٍ بِدَمْعٍ سَخِينٍ يَسِيلُ مِنَ المُقْلَتَيْنْ
وَللحَرَكاتِ على كلِّ رَفيفْ
كأوراقِ أشجَار غَابٍ كَثيفْ
تَدَفَّقَ منها الحفيفْ
وتسْكبُ يُمناكَ ألوانَ قَوْسِ قُزَحْ
فآناً تلوحُ على اللَّوْح مَقبرةً للشّفاءْ
وآنا تهلُّ على الطِّرْسِ مَزرعةً لِلْفرَحْ
فَتَغْرَقُ في عطر زهْرِ الرّبيعْ
ويغمُرُنا بالجفَافِ الخريفْ
تظُنُّ حُرُوفُكَ أنَّ شبابَكَ وَلَّى
وأنَّكَ قَدْ صِرْتَ كَهْلا



وَتَنْفرُ مِنْكَ نُفُور الصَّبايَا الحِسَانْ
فَتَصرَخُ في كُلِّ حرفٍ عنيد :
إذا كان للشمس عندَ الشروقْ
جَمالٌ فريدْ
فإنّي أرى الشّمسَ عندَ المَغِيبْ
أجلَّ وأَحْلى
ولنْ أنتهَى قبلَ أنْ أنتهى
لأنّي قَهرْتَ النّهَايَهْ
ولَنْ أشتهي فوقَ ما اشتهي
لأني تجاوزت في رَغْبَتِي كُلَّ غَايَهْ :
سَرَقْتُ ضِياء القَمَرْ
وشَيّدْتُ في الريح قصرًا منيعْ
وصَيّرْتُ كلّ الحروفِ شُموعْ
تُنيرُ الدّروب وتَهْدي الجُمُوعْ
وأعلَمُ أنّ رحيقَ الحياةِ سَرابْ
وزهرتها لم تكنْ غيرَ زهرة دِفْلى
ولكنّني قد أذَبْتُ لها العُمْرَ . . . . قدَّمْتُ روحي
عَلَى مَذْبحِ الحَرْفِ كَبْشَ فدَاء
وما قلتُ للحرفِ : رفقًا بقلبي
ولا قلتُ للعمر : بالله مَهْلاَ
لأنّي كنتُ ومازلت طِفلا
وسوفَ أظلّ مَدَى الدّهر شاعِرْ
وأبقى مَدَى العُمْرِ ثائرْ
وأبقَى مُغَامِرْ

فعّالية القرَاءة

د. منذر عياشي

مشروع حضاري :

1 ـ ان الابداع مشروع حضاري . ولا يمكن لهذا المشروع أن يتم ما لم تكن المكونات الحضارية هي صانعة المكونات الفنية المستخدمة فيه . وما نقصده بالمكونات الحضارية

أ ـ تلك العلاقة التي تربط بين المجتمع من جهة أولى ، ومجموع الأفكار والمعتقدات والتصورات من جهة أخرى . بحيث اذا نظرنا الى المجتمع أدركنا هوية القيم التي ينتمي إليها ، وإذا نظرنا الى القيم ادركنا هوية المجتمع الذي يتمثلها . ولقد رصد الشهرستاني هذه العلاقة في المجتمع العربي الاسلامي قديما ، فعبر عنها قائلا : « ان الله عز وجل أسس دينه على مثال خلقه ليستدل بخلقه على دينه ، وبدينه على خلقه »[1] .

ب ـ اللغة . اذ بها تنتقل الأفكار من مجردها الى صيغتها ، والمعتقدات من غيابها الى حضورها ، والتصورات من تخيلها الى تمثيلها . وذلك لأنها كما قال الغزالي : « ولا متكلم الا وهو محتاج الى نصب علامة لتعريف ما في ضميره »[2] .

والأدب ، لأنه ابداع فني ، يقوم على مكوناته . ولذا فهو باللغة يصير نظاما يقف من خلفه نظام الحضارة التي ينطق باسمها ويحمل خصوصيتها .

2 ـ واذا كانت الحضارة تخلق استمرارها ، فلأنها :

أ ـ تخلق قوانين تطور المجتمع وفق مكوناتها .

ب ـ ولأنها تؤسس دوما لكل مشاريعها امكانية التحقق والانجاز عبر التطور الاجتماعي الذي تحدثه .

يظهر لنا من هذا أن التطور الاجتماعي لا يتم الا ضمن المكونات الحضارية ، كما يظهر أن المشاريع الحضارية لا تتم ، انجازا وتحققا ، الا ضمن التطور الاجتماعي .

ولما كان الابداع مشروعا حضاريا كما أسلفنا ، فقد ظهر ضمن الدراسات الأدبية مرافقا لحركة التطور الاجتماعي وملازما لها . يتأثر بها حينا ويؤثر فيها حينا آخر . وما كان ذلك ليكون لو لم يكن الأدب ، من حيث هو ابداع ، رهن حاجتين :

ـ رهن حاجته هو الى الانسان ليدل به على الحضارة التي أفرزته .

ـ ورهن حاجة الانسان اليه ليستدل به في الكشف عن ذاته .

ولقد ابرزت الدراسات اللسانية للادب اهمية هذه الحاجة في الأدب وعند الانسان فأعادتها الى أصولها ، وجعلت من القراءة أساسا لكل فعالية . ولذا كان على رأس اهتماماتها في هذا الميدان هو دراسة العلاقة التي تربط القارىء بالنص .

القارىء ، والنص :

1 ـ العلاقة بين القارىء والنص علاقة جدلية ، تستدعي من كل واحد منهما طرحه ثم تنغلق ، فيكون حضورهما حتما ابدا ، ويكون وجودهما بقاء لا يتناهى . وهي ، لأنها ملزمة على هذه الصورة ، ذات طبيعة تكاملية ، اذ لا وجود لأدب من غير قارىء ولا وجود لقارىء من غير أدب .

غير أنها « بندولية » تتراوح بين هذين القطبين اقبالا وادبارا ، ميلا ونبوا ، ظهورا واختفاء . وهذا هو معنى استمرارها . فلا ينوب عنها شيء ، ولا يجوز فيها بديل . ومن هنا ، فهي تظهر في جانب النص ، تارة ، فعلا للقراءة ، وتظهر في جانب القارىء ، تارة أخرى ،

1 ـ الملل والنحل . ج/1/ص(39) . دار المعرفة بيروت .

2 ـ المستصفى من علم الأصول . ج/1/ص (165) .

نقلا محددا لمصير النص . ويمكن بسط هذه العلاقة على النحو التالي :

أ ـ النص نظام يستدعي القراءة وينعكس فيها . ولولا هذا لاستعصى ادراكه واستحال فهمه ، ولاندثر معناه وغاب حضوره ، ولأصبح وجودا من غير شاهد ، وتجميعا لألفاظ من غير رابط أو تكديسا لجمل من غير وفاق ، ولصار رواية من غير روائية ، وقصيدة من غير شعر ، ومبحثا من غير دراسة ، وأسلوبا من غير كتابة ، ومنتوجا من غير انتاج وبناء من غير تركيب .

ب ـ ولكن النص في الوقت نفسه « وجود مبهم لحكم معلق ، ولا يتحقق هذا الوجود الا بالقارىء . ومن هنا تأتي أهمية القارىء ، وتبرز خطورة القراءة كفعالية أساسية لوجود أدب . والقراءة هي عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص ، ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له ، فإذا ما استقبلنا قولا ابداعيا على أنه شعر فهو شعر وتظل هذه صفته »[3] وذلك لأن القارىء دليل يستدل النص به على نفسه ، اذ لا دليل غيره ، واليه وحده يكون احتكامه ، اذ لا حاكم سواه ، ومنه فقط يستمد حضوره ، اذ لا متكلم الا هو .

بالقارىء ، اذن يكون النص ، وبه يتحقق حضوره ، وفيه تعرف هويته ويزول الابهام عنه ولكن بالنص أيضا يظهر القارىء مستجيبا للدواعي وجوده التي تركتها فيه مؤثرات حضارية كونت لا شعوره ودفعت به الى تأكيد تميزه عمن سواه ووعي ذاته . ولذا كان كما قال عنه الجاحظ : « واجتمع للانسان ان كان دليلا مستدلا . ثم جعل للمستدل سبب يدل به على وجوه استدلاله ووجوه ما نتج له الاستدلال ، وسموا ذلك بيانا »[4] .

2 ـ والقراءة حدث يشعر القارىء بأنه يقوم بفعل غير عادي . وهي لأنها حدث ترتبط بالزمن ، وزمنها مخترق لنفسه ، ممزق لحدوده ، ممتد أبدا ، كما ترتبط بالمكان ومكانها ثقافة المجتمع وحضارته .

وهذا يعني ، من جهة أولى ، أن القراءة حدث لا ينفك يدور على نفسه في ديمومة لا تنتهي ، تلغي التأريخ اليومي والشهري والسنوي ، وتجعله ركنا قائما في اختيارات الانتاج الآني . كما يعني ، من جهة ثانية ، أنها استدعاء يجعل من القديم حضورا في ذاكرة الحديث ، ويقذف به الى المستقبل حداثة تصير فيها الثقافة مكانا يسجله المكتوب ليكون وجودا مستمرا يشهد عليه قارىء دائم .

وما كان للقراءة ان تكون كذلك الا لأنها حدث معلق يبحث عن دواعيه ، ولا يستطيع ان يجدها الا في ارتباطه واقترانه بحدث آخر ، يمكن ان نصطلح عليه بالعمل الأدبي . ولذا كانت القراءة قراءة لنص وكتابة لهذا النص في الوقت نفسه .

3 ـ لقد تكلمنا منذ بداية هذه الفقرة عن جدلية العلاقة بين القارىء والنص . ويمكننا الآن ان نصف طبيعة هذه العلاقة لنصل الى تحديد ماهيتها :

انها علاقة تفاعل وتحول ، ومنافسة واشتراك ، واتفاق وتضاد ، « تبعث الجسد وتولد اللذة »[5] . وتذهب بالقارىء والنص معا كل مذهب ، وتيسرهما لما خلقا له من المتعة والحرية والانعتاق .

يرسم هذا الوصف صورة للعلاقة من خلال الدور الذي تقوم به ، مما يجعلنا نقف أمام استنتاج واحد لمسماها : انها وظيفة ، وان العمل الأدبي لا يستطيع ان يجد تبريره ، أي منطق وجوده ، الا بها ولذا فهو يشف عنها في انجاز لغوي تصير القراءة فيه فعلا لسانيا لفاعلين هما : النص والقارىء .

أما النص ـ ونريد أن نتكلم هنا عن صفته هو أيضا ـ فهو فاعل ، حيٌّ ، مغلق ، لا يكاد يبين . وأما القارىء ـ وهذه صفته كذلك ـ فهو نشاط فحولي يستولي على المكتوب ؛ يفضه ويهتك حجاب حيائه ، يجوبه ويثقب أسوار انغلاقه ، يحفزه في ذلك شيئان : شهوة تجعل النص يقول قولا لا يصح الا صحيحه ، ولا يجوز الا جوازه ، وغيرة عليه مما ليس فيه ولا منه تجعله يعود به الى مكنونه ليكون مرجع ذاته لا انعكاسا لغيره ، ويمنع عنه حتى كاتبه . وبذلك يصير مستقلا لا يتحكم في فضائه الا انجازه .

4 ـ ان النص مضغة ، والقارىء يخلقها من بعد خلق خلقا آخر . وما كان ليتأتى له ذلك لولا أن النص « مفرد متعدد » :

أ ـ « مفرد » ، لأنه بنية فوقية ظاهرة ، يقيمها نظام صوتي ونحوي يرسمه المكتوب . و « متعدد » ، لأنه

---

3 ـ الخطيئة والتكفير . ص (75) النادي الأدبي الثقافي . جدة 1985 .

4 ـ الحيوان . جـ /1/ص (73) . ط/2/ تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة/1985/

5 ـ العمدة . جـ / 1 / ص (145) دار الكتب العلمية . بيروت / 1983 / .

أيضا بنية تحتية خفية يقيمها نظام دلالي يرسمه الامكان ويسمح بتأويله واعادة صياغته .

وبما أن النص ليس مضغة مجردة وانما هو مضغة لغوية ، فلابد له الا ان يكون صورة لها من غير مناص . فهي تنعكس فيه وهو يرتسم بها ، وهي تنتظم به وهو بها ينتهي الى صيرورته . ولذا ، فهو على ما هي عليه :

ان اللغة في نظام بناها انفراد وتداخل ، ثابت ومتحول ، مستقر ومتغير ، مقيم ومهاجر ، حاضر وغائب ، معلوم ومجهول ، تراث لا يبلى وجديد لا ينتهي . وهي ، كما يصفها شومسكي ، نشاط خلاق يقوم على مجموعة من القواعد الثابتة والمحدودة العدد ، والقادرة على توليد جمل لا نهائية وغير محدودة العدد .

ب ـ كان الكلام عن النص من حيث هو لغة . وما دام الأمر على هذا ، فان القارىء أولى به ، لأنه هو أيضا كائن لغوي بالدرجة الأولى . وباعتباره كذلك ، فهو يأتي النص يلجه لا يبتغي اليه الوسيلة ، ولا يتطلب فيه الشفاعة . وكيف ، وهما يشتركان معا فيما خلقا منه وله ! . ومن بابه هذا ، أي من باب اللغة ، يكون دخوله الى بنيتيه ، فيحرك قواعده الثابتة على وجهها الخلاق ، ويفجر لغته (النص) بما هي له ومشتركة معه في كينونته ، فإذا بالبنية فوقيها وتحتيها ، تصير بنى متعددة ، تقذف بنفسها على المكتوب فيتعدد قراءة بعد افراد ، ويتداخل نصوصا بعد توحد ، ويصبح الثابت فيه متحولا ، والمستقر متغيرا ، والمقيم مهاجرا ، والغائب حاضرا ، والمجهول معلوما ، والتراث حداثة . ويستدعي نظامه حينئذ أشكالا متعددة للقراءة تقوم من خلفها أشكال لنظم دلالية أخرى يظهر فيها القارىء والنص منتجَيْنِ وحيدين للمكتوب .

المكتوب واللغة والقارىء :

نستطيع ان نقف على أمرين هما ـ في رأينا ـ من خصائص المكتوب واللغة وتفاعل القارىء معهما :

1 ـ ان المكتوب بناء لغوي يخبر عن ذاته ويستدعي شهوده ليروي نفسه على ألسنتهم . وحاجته الى ذلك هي حاجة فاعل أحدث حدثًا ، فهو يتطلب وجود أمناء يشهدون على سياقاته وملابساته . ولكي يكون هذا الأمر ميسورا ، يعمد النص الى استراتيجيات اللغة ونظمها فيحيل ما فيه من شخصيات ، وأماكن ، وأزمان ، وأشياء ، وأحلام ، وأحداث ، الى آخره . . . . الى كائنات لغوية أو كلامية حسب تعبير لاكان Lacan .

والقارىء ـ شاهد السياق هنا ـ اذ يتعامل مع النص من خلال كينونته اللغوية يرى فيه ميدانا لنظم ثقافية وسياسية ، واجتماعية ، وتاريخية ، وفلسفية ، ودينية ، متداخلة . فيقرؤها على أنها وقائع نصية مرجعها لغة مبنية تعطيها معانيها ، وتجعلها جزءا من إمكان كتابي لا يتناهى .

إن اعتماد النص على استراتيجيات اللغة ونظمها في تحويل ما يتضمن الى كائنات كلامية ، وقراءة القارىء (الشاهد) للنظم الأخرى على انها وقائع نصية مرجعها لغة مبنية يعطي لما يتضمنه النص مرجعيته الخاصة التي يدل بها على نفسه لا على غيره ، اذ « الكلام ـ كما يقول القاضي عبد الجبار ـ دليل على ما يتضمن »[6] ، وليس دليلا يأخذ مصداقيته من مرجعية تقع خارجه .

ان الوقوف على هذا الأمر يعني تحرر المكتوب من كل سلطة خارجة عليه تريد أن تمارس الاملاء فيه ، بما في ذلك سلطة الكاتب ، وسلطة السلطة ، وسلطة الايديولوجيا . كما يعني أنه ، من هذا المنظور ، سابق على كتابته ، وفاعل يبرز ذاته وفق مقتضيات سياقية يخلقها ، وأن ما تبقى انما هي مفاعيل كلامية يتضمنها هذا الجنس أو ذاك .

وقد صار من غير الممكن ، بعد ان دخلت اللسانيات ميدان الدرس الأدبي ، أن ترى فواعل النص على أنها علل يفسر المكتوب بها ، وذلك كما يفعل التفسير السلطوي ، والنفسي الاسقاطي ، والاجتماعي ، واللفظي ، والايديولوجي . فالنص في انبنائه يجعلها معلولة لعلل أخرى يكشف عنها نظامه ، بينما يبقى هو علة ذاته ، أي « لغة تبنى نفسها » ، وتتخذ من القارىء ، شاهدا عليها .

2 ـ ويمكننا توضيح ما أتينا على ذكره في نقطتين :

أ ـ ان حرية النص في بناء نفسه ملازمة لحرية القارىء في انتاج ما يرصد ، « وذلك لأن ادراكه ينتج الظاهرة

6 ـ المغني في أبواب العدل والتوحيد . جـ/16/ص (359) .

المرصودة »[7] ، ويعددها ، تماما كما ينتج بناء النص الكم الذي يستنفره ويحشده استعدادا للتأويل ، أي للخروج من فرديته الى تَعَدُّدِيَّتِهِ ، ومن أحاديته الى دخوله في كل صورة .

وتميز المكتوب بهذه الخصوصية ، أي تحرره من كل السلطات ، هي التي تجعله متمردا على انضوائه سياسيا ، وخارجا على المزاج نقديا ، وغير ملتزم بجنسه أدبيا . كما تجعله محطما لكل معيار ، مخالفا لكل فكر سابق عليه ، بريئا من كل تصنيف . وقد صوره رولان بارت فقال : « انه روائي من غير رواية ، وشعر من غير قصيدة ، ودراسة من غير مبحث ، وانتاج من غير منتوج ، وتركيب من غير بناء »[8] .

وما كان ذلك ليكون لو لم يكن النص رابطا بين عناصر شديدة في اختلافها ، شديدة في تنافرها ، بعيدة في تماثلها ، بعيدة في تجانسها ، مفاجئة في وجودها فيه ! مفاجئة في ركونها اليه .

ب ـ والنص حين يقدم نفسه على هذه الشاكلة ، فلأنه انجاز اعتمد في توليده على « فعل لساني » و « عمل لغوي » . أما الفعل ، فلأن « اللغة في المتعارف ـ كما يقول ابن خلدون ـ هي عبارة المتكلم عن مقصوده ، وتلك العبارة فعل لساني »[9] وأما العمل فهو القراءة . و « القراءة ـ كما يقول رولان بارت ـ عمل لغوي . اقرأ ، هو ايجاد المعاني ، وايجاد المعاني هو تسميتها ، ولكن هذه المعاني انما هي ذاهبة الى أسماء أخرى ، والأسماء تلقب ، تجتمع ، واجتماعها يتطلب تسمية من جديد : أعطي اسما ، أسمي ، ثم أسمي ثانية : هكذا يمضي النص : تسمية في الصيرورة ، واقتراب لا يضني ، وعمل مكنى[10] .

ان تصوير العبارة على أنها « فعل لساني » ، يخرج اللغة من مفهومها أداة الى مفهوم آخر ، تصير اللغة فيه بانية لما تنجزه ومولدة لما سنجز . وعلى هذا يصبح من الضروري عدم الخلط بين مفهومين للغة : الأول ويتلاءم مع طبيعة لغة الخطاب اليومي ، حيث تكون اللغة فيه أداة للايصال ، كما جرى على ذلك في تعريفها سوسير ومارتينه وغيرهما . والثاني ويتلاءم مع طبيعة لغة الخطاب الأدبي ، حيث تكون اللغة فيه « انجاز أفعال » كما جرت على ذلك في تعريفها (Françoise Armingaud) في كتابها (La Pragmatique) وغيرها من الباحثين واللسانيين .

وان تصوير القراءة على أنها عمل لغوي ، يخرج القراءة من كونها استهلاكا للمكتوب ، الى مفهوم آخر تصير فيه منتجة له وفاعلة فيه . وعلى هذا يصبح من الضروري أيضا ، الفصل بين مفهومين للقراءة : الأول ويتلاءم مع مفهوم القراءة أداة استقبال لرسالة نفعية استهلاكية ، يكون الايصال فيها هو الهدف الرئيسي . والثاني ويتلاءم مع مفهوم القراءة منتجة للرسالة (النص الأدبي) لا أداة لها ، ويكون « تدشين المعنى » فيها كما تقول Armingaud ، هو الهدف الرئيسي وليس الايصال .

والخلاصة التي يمكن ان ننتهي اليها هي ان هذين المفهومين للغة والقراءة يؤسسان حرية الأدب ويسمحان بلقاء النص والقارىء في معزل عن أي سلطة ، مما يؤدي بدراسة الأدب الى :

ـ إزالة كل هيمنة ايديولوجية ، أو حكم معياري مسبق الصنع وقائم على التصنيف ولا علاقة له بالانجاز اللغوي للأدب وتشكلاته .

ـ وازالة بديهية الاستدعاء المؤسس على ان الشيء المسمى في الأدب هو نفس الشيء القائم في الواقع ، أو يجب ان يكون هو نفس الشيء القائم في الواقع فقط .

ـ وأخيرا ، الى بناء دلالات جديدة ومنفتحة على تغيرها ، تنتقل فيها العلاقة بين النص والقارىء ، والكلمة ومدلولها ، والاشارة ومرجعها ، والرمز ومرموزه من علاقة رتابة وسكون واستقرار الى علاقة في الصيرورة تنتفي معها الآلية والحتمية والمألوف .

ان لغة الانجاز الأدبي طاقة ابداعية ، تخلق الأشياء ، تخرجها من خاميتها المتجهة نحو الفناء ، الى عالم العبارة المحيية ، والمغيرة ، والمطورة ، والفاعلة ، فتعلو على نفسها وتتحدى فناءها ، لتصبح وجودا مستمرا ومكتوبا لا يتناهى تتداخل فيه كل معطيات الحضارة والثقافة : ماضيها وحاضرها ومستقبلها .

■ د . منذر عياشي

7 ـ Michel Riffaterre, essais de stylistique structurale. P 49

8 ـ Roland Barthes : S/Z. P 11 .

9 ـ المقدمة ص (546) دار البيان .

10 ـ Roland Barthes : S/Z. P 17-18 .

شعر

الإبْرَة

عزيز الوسلاتي

فَلَتَ الخيط من الإبرة
نزعت من أعلى حدّبها النظّارات
فركتْ عينيها
كبستْ جبْهتها مَرّات
مرّ اللّيْلُ ... الليل فاتْ
الأطفال في سابعة الأحلام
وأحلى النعسات
أدخلت الخيْط إلى العيْن
برغم النّوم يكحّل أهداب الجفنين
تخيط المرّةُ
هلاّ تأكُلُ إلاّ ...
غرزتْها الإبرْ
احتضنت أصبعها في وحة وحنانْ
سَقطتْ قطْرهْ
أحمرُ وجْهُ الفسْتانْ

الفراشة

حمري بحري
الجزائر

كانت تأتي لحقول القمح المرشوش بزهر النُّعمان
وتطير على هامات الأعشاب، وفوق الأشجار وبين الوردة والقلب
وتحطّ على قربٍ منّي،
أتفرّجُ عنْهَا ثمّ تطيرْ...
ويطير القلب وراء جناحيها
كانت أوّل لون يُدهشني،
وأنا طفل مأخوذ بالألوانْ
وركضْتُ أطاردها في كلّ مكانْ
وتركتُ ورائي قريتنا،
ودخلت قرى أخْرَى...
والعمْر جواد يركض في خيطٍ من دُخانْ
وسألت كثيرًا عنها...
قال النّبع وزهر الرمانْ:
مـ ـّ ـتْ...
وأشارا نحوَ شجيْرات التُّوت
وبأعْلى غصنٍ
كانت تتدلّى في خيطٍ وتموتْ
وأنا أتشبّثُ بالشّجرةْ
والعُمْر يفُوتْ.

البهر والعتمة

قراءة في النصّ الشعري الحديث

يوسف الحنّاشي

في معنى البهر والعتمة والنّص الشعري الحديث :

إنّ المسألة التي حددناها تفرض تعريفا لما نقصد « بالنص الشعري الحديث » ، وينفذ بنا هذا النّهج الى محاولة رصد مفهوم « الحداثة » في الشّعر في حدّ ذاته استنادا إلى شعراء يُعَدُّون من الذين خاضوا غمار التجربة والتنظير في الشعر العربي المعاصر ، فالشاعر احمد عبد المعطي حجازي يذهب إلى أن الحداثة في الشّعر « **هي استجابة لقضايا العصر وطرقه في الرؤية والتفكير والتعبير والتذوّق . . . وبكلمة واحدة الحداثة هي الحياة في العصر وفي التاريخ** »[1] ، فالحداثة عنده اذن مواكبة لشواغل العصر شكلا ومضمونا دون إلغاء مع ذلك لمنزلة التراث إذ نرى حجازي يقول من جهة اخرى : « **حاجتنا إلى التجديد تعادل حاجتنا إلى إحياء التراث** . . . . »[2] ، وينتصر صلاح عبد الصّبور اكثر للشكل مع الحفاظ على مضامين الظّرف إذ « **لا يصلح الشّكل معيارا للحداثة الشعرية دون أن يرْفدَ هذا الشكل مضمونٌ محدثٌ ، والتجربة الشعرية المعاصرة تؤكد لنا ذلك وتدعمه** » ويضيف مزيدا للتوضيح « **لست أعني بالشكل هنا مجرد الوعاء العروضي الذي نُصَبّ فيه التجربة الشعرية بل أعني أسلوب الصياغة ومعجم الألفاظ وتكوين القصيدة وتشكيلها . ورغم أنّ الشكل لا يصلُحُ معيارا إلاّ أنه مدخل هامّ لتمييز القصيدة وتعيين انتمائها . ذلك لأن الشكل التقليدي لا يسعف كثيرا في الإبانة عن التّجارب الشعرية الجديدة ، فإن هذا الشّكل التقليدي يفرض على الشاعر معجمه اللّفظي وأسلوبه في الرؤية ومنهجه في الاقتراب من الأشياء والأفكار** . . . . » .

ونخرج من هذه المقاربة بتصور يعتبر توفّر نمط شكلي قديم وجب ان يقابله نمط آخر حديث ، وقد يكون الأصحّ أنّ كلّ المفارقات تتعلّق أساسا برؤيا الشّاعر في حدّ ذاتها التي تضيق أو تتّسع للإلمام بجوانب عديدة في تشكيل العمل الشّعري ، ويذهب عبد الوهاب البيّاتي الى التأكيد على البعد الفلسفي ـ إن صحّ التعبير ـ لتجربته الشعرية ، وهو يسعى الى استخدام الأشكال التعبيرية من أجل هذه الغاية ، يقول : « . . . . **لقد حاولت ان أوفّق بين ما يموت وما لا يموت ، بين المتناهي واللامتناهي ، بين الحاضر وتجاوز الحاضر ، وتطلّب هذا منّي معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنية . ولقد وجدت هذه الأقنعة في التّاريخ والأسطورة والرمز . . . كان اختيار بعض شخصيات التاريخ والأسطورة والمدن والأنهار وبعض كتب التراث للتعبير من خلال « قناع » عن المحنة الاجتماعية والكونية من أصعب الأمور** . . . » .

وبالرغم من أن هذا التصوّر للحداثة يتّخذ الأشكال التعبيرية مجرد وسائل كالأقنعة يتستّر بها الشاعر ، وهي ، في هذه الحال ، عنصر توشية وتأطير دون أن تكون انصهارًا مع الموضوع وتفاعلا معه ، فإنّه يتجاوز المفهوم الكلاسيكيّ الشكل ليعتبر التاريخ والأسطورة والرمز مادة تشكيل شعريّ أيضا . أما أحمد سعيد أدونيس فهو يؤكد على ضرورة توفير التبالغ في الخطاب الشعري كما أنه ينحو الى الابتعاد عن الماضي « أي التراث » والجنوح الى

(1) الأقلام العددان : 10 ـ 11 ؛ س 16 ، تشرين 1و2/1981 ص 14 ـ

(2) المرجع السّابق .

(3) المرجع السّابق ص 14 .

(4) المرجع السّابق ض 14 .

« الابتداع » : يقول معرضا تجربته الشعرية التي يُنزّلها في مساق الحداثة : « . . . **أن أكتب شعرا أمر يقتضي أولا أن يكون لديّ شيء أو صلة الى الآخر وان يكون هذا الشيء جديدا أو غريبا بمعنى ما على الآخر . . . . الجديد في الشعر هو الابتداع الذي يتضمن اضافة الى ما قبله بحيث تزخر هذه الإضافة بطاقات رؤياوية وتعبيرية تقاوم الزمن وبحيث يكون الشعر ينبوعا لا يستنفذ** . . . . »(5) وعلى عكس صلاح عبد الصبور في تفضيله التركيز على الشكل التعبيري الشعري فإن بلند الحيدري ينحاز الى المضمون فحسب ، اذ أن الحداثة - في رأيه - « **تعني ولاشكّ معايشة واقعك الحديث بكل أبعاده . . . . ومن هنا فالشاعر يقدم مضمونا جديدا ، خاصة في هذا العصر الذي أتاح لإنسانه أن يتأزم بشكل سريع مع كل أحداثه ، وأنّ أيّ حديث يقع في أيّ مكان من العالم يصير جزءا من واقعه ، له منه موقفه الخاص المتأكد عبر فرديته وطبقته وانتمائه الفكريّ** . . . . »(6) .

واذا اقتصرنا على هذه التعريفات للحداثة وللتجربة الشعرية الحديثة خلصنا الى استنتاج أن « الحداثة » ، في الواقع ، حداثات ، تتبنّى أحيانا مغامرة التجريب الشكليّ وحينا آخر الانفتاح على قضايا جديدة لم يأنسها الشعر العربي القديم ، وهي تسعى في بعض المقاربات الى التوفيق بين الشكل والمضمون .

ونتيجة لهذه الرؤى المختلفة للحداثة فقد تلوّن النص الشعري الحديث بعدة سمات ستسعى إلى ارجاعها الى وصفتين أساسيتين : البهرُ والعتمةُ ، وتأتي التسمية الأولى اشتقاقا من الفعل « بهر » **الذي من معانيه الوضوح والتجلّي ، ومنه ورد القول « بهر القمرُ النجوم بهورا و (بُهْرًا) : غمرها بضوئه** . . . . »(7) .

أما « **العتمة** » **فهو ، اسم مشتقّ من الفعل « عتم » و « العتمة : ثلث اللّيل الأول بعد غيبوبة الشفق** . . . . »(8) ، والعبارتان تقعان في تقابل ؛ إذ عَنَتِ الأولى الاستنارة المضيئة ، والثانية الظلمة الحالكة ، وكلاهما يقع في اطار اللّيل ، فاذا اصطلحنا على هاتين التسميتين ، في مجرى تحليلنا هذا ، نكون قد قصدنا بالْبَهر « صفة غالبة على بعض من النصوص الشعرية الحديثة وذلك بسبب بساطة الصياغة الشكلية في حد ذاتها ، بينما تدلّ عبارة «العتمة» على ما يعتري النّصّ الشّعري من غموض نتيجة استخدام عناصر شكلية كعيّنة ، ولكن «العتمة» ليست من باب التّعتيم الذي هو عيبٌ في الصّياغة الفنية عامة والأدبية خاصة ، إنها تحيل على ظاهرة « العمق » الذي يكتنف العمل الشعريّ ، وهذا العمق لا يتولد عن تكديس الأدوات التعبيرية والفنية فحسب بل عن قلّتها وبساطتها أيضا ، ويلتقي بهذه الصورة ، « البهرُ » مع «العتمة» في وجهة إثراء النص الشعري الحديث وتبطين مدلولاته وانفتاحها عن عالم خارج النّصّ .

وتجدر الإشارة الى ان القدامى قد عالجوا المسألة ، واذا كان المعنى الغالب عندهم هو ضرورة تجنّب تعقيد العمل الشعري فإن بعضهم أكد على أنّ في الإيغال في التشكيل الشعري ميزات عديدة ، فقد ذهب الجاحظ الى القول : « . . . . **لأنّ الشيء من معدنه أغرب ، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم ، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف ، وكلّما كان أطرف كان أعجب ، وكلما كان أعجب كان أبدع** . . . . »(9) وسلك عبد القاهر الجرجاني نفس المسلك في حديثه عن « المعقّد » من الشعر و « الملخص » منه ، فقال : « . . . . . **والمعقد من الشعر والكلام لم يدم لأنه ما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة ، بل لأن صاحبه يُعثِرُ فكرك في متصرّفه ويشيك طريقك الى المعنى ويوعز مذهبك نحوه. بل ربما قسم فكرك وشعب ظنّك حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب . وأما الملخص فيفتح لفكرتك الطريق السويّ ويمهده ، وإن كان فيه تعاطف أقام عليه المنار ، وأوقد فيه الأنوار ، حتى تسلك سلوك المتبين لوجهته، وتقطعه قطع الواثق بالنجح في طيّته، فترد الشريعة زرقاء ، والروضة غناء ، فتنال الري وتقطف الزهر الجنيّ** »(10) فبإمكان الإبداع الشعريّ

---

(5) المرجع السابق ص 13 .

(6) المرجع السّابق ص 14

(7) لسان العرب ، م 4 ، ط 1375 هـ/1955 هـ/1955 م ، ص 81 . والمعجم الوسيط ج 1 ط 1380 هـ/1960 م ، ص 73 .

(8) لسان العرب ، م 12 ، ط 1956 م/1375 هـ/ص 381 .

(9) البيان والتبيين ، ج 2 ، ص 89 - 90 ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ط 4 .

(10) - عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ط 1 ، 1948 وفي شرح بعض العبارات : شعبه : فرّقه ، تعاطف القوم : عطف بعضهم على بعض وفلان في مشيته حرّك رأسه وتمايل وتثنّى فالأنسب هنا عطف أو تعطّف من عطف الوسادة ثنّاها وعنان فرسه ردّه .

الطيّة : الجهة التي تطوي البلاد . . . . مضى لطيّته أي نيّته التي انتواها وبعدت عنّا طيته وهو المنزل الذي اغتواه .

الشّيعة : موردُ السابلة . غنّاء : كثيرة الشّجر .

الكثيف الأساليب التعبيرية ان يلتقي مع الذي وظّف بسيطها والنّادر منها في تضمين أبعاد معنوية وفنية متنوعة والالمام بملابسات مختلفة من الواقع الذي يروم الشاعر الحديث عنه .

النّصّ ـ الْبُهْرُ :

لا يوجَدُ نصٌّ نموذج تحتذى حذوه كل النصوص المماثلة الأخرى وإنما تتوفر نصوص ذات هويات مختلفة ما دامت وصفات النص الحديث في حد ذاتها غير قارة ونهائية بل هي متجددة منفتحة على الممكن والمستقبل ، وسنصطلح في تعريفنا لملامح النصّ ـ البُهرِ » على قصيدة للشاعر عبد الوهاب البياتي الذي غلب على نهجه الشعريّ بصفة عامة انتحاؤه البساطة والواقعية .

سوق القرية[11]

« الشمس، والحمر الهزيلةُ ، والذبابْ
وحذاء جنديّ قديم
يتداول الأيدي ، وفلاح يحدِّق في الفراغ :
« في مطلع العام الجديد
يداي تمتلئان حتما بالنقود
وسأشتري هذا الحذاء »
وصياح ديك فرّ من قفص ، وقديس صغير :
« ما حك جلدك مثل ظفرك »
و « الطريق الى الجحيمْ
من جنّة الفردوس «اقرب» والذباب
والحاصدون المتعبون
« زرعوا ، ولم نأكلْ
ونزرع ، صاغرين ، فيأكلون »
والعائدون من المدينة : يالها وحشا ضريرْ :
صرعاه موتانا ، وأجساد النساء
والحالمون الطيبونْ »

وحوار أبقار ، وبائعة الأساور والعطورْ
كالخنفساء تدبّ : قبرتي العزيزة ، يا سدوم !
لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم
وبنادق سود ومحراث ، ونار
تخبو ، وحدّاد يراود جفنه الدامي النعاسْ :
» أبدا ، على أشكالها تقع الطيور
والبحر لا يقوى على غسل الخطايا ، والدموع »
والشمس في كبد السماء
وبائعات الكرم يجمعن السلال
« عينا حبيبي كوكبان
وصدرُهُ وردُ الربيع »
والسوق يُقْفِرُ ، والحوانيت الصغيرة والذباب
يصطاده الأطفال ، والأفق البعيد
وتثاؤب الأكواخ في غاب النخيل .

يتشكل نص « سوق القرية » من لوحات متنوعة المواقف ، تؤلف بينها « واو » العطف ، وقد تكررت هذه الواو ثلاثين مرة **خلال ثلاثين سطرا سعريا**، وورود واو العطف بهذه الصورة شكّل شبه مفاصل لفقرات تعرض مسائل مختلفة . وعلى أساس تجمع بعض الموضوعات في شاكلة وحدة نصيّة ، يمكن ان نوزع النص الى أربع عشرة وحدة ، وهي :

- من «الشمس» الى « يتداول الأيدي »
- من « وفلاح يحدق . . » الى « . . . وسأشتري هذا الحذاء » .
- من « وصياح ديك » الى « من قفص » .
- من « وقديس صغير . . » الى « . . لأقْرَبُ » بنادق
- من « والحاصدون . . » الى « فيأكلون »
- من « والعائدون . . . » إلى « والحالمون الطيّبون » .
- « وخوار أبقار » .
- من « وبائعة الأساور . . » الى « أفسد الدّهر الغشوم » .
- من « وبنادق سود » إلى « محراث » .
- من « ونار » تخبو « والدموع » .
- « والشمس في كبد السماء » .
- من « وبائعات الكرم » إلى « . . ورد الربيع » .
- من « والسوق يقفر . . » الى « في غاب النخيل » .

ونلاحظ أن بعض هذه الوحدات ورد عبارة واحدة وذلك ان الوحدة السابقة لها ينتهي موضوعها أو مجموع

---

(11) ديوان عبد الوهاب البيّاتي : م 1 ، دار العودة ، بيروت ، ط 3 ، 1979 .

مواضيعها عند هذا الحد ، ثم تمثل العبارةُ المواليةُ بدْءا لوحدة أخرى ، ونلاحظ إضافة الى ذلك ان الوحدات جاءت تداولا بين ضربين لها : ضرب عرض عناصر بشرية أو أشياء ،[12] وضرب تضمّن احاديث لأشخاص . وقد بلغت الوحدات الكلامية سبعا ، صدرت الأولى عن « فلاح يحدّق في الفراغ » ، والثّانية عن « قدّيس صغير » ، والثالثة عن : « الحاصدون المتعبون » ، والرابعة عن : « العائدون من المدينة » والخامسة عن : « بائعة الأساور والعطور ، والسادسة عن « حدّاد يراود جفنه النّعاس .. » والسّابعة عن « **بائعات الكرم** » . . . وإذا تأملنا في علاقة هذه الوحدات بعضها بالبعض الآخر تبينّ لنا ان الوحدات الكلامية تشكل شبه الحفر في صحيفة النص التي توزعت مواده اللغوية في مجرى أفقيّ ، فالشاعر يبدأ وصفه لمظاهر السوق بنقل أشياء مرئية منتخبة من هنا وهناك ، ثم ينتقل بين الحين والآخر الى أحاديث متناثرة في أفق السوق ، ويصبح النّص ، بهذه الصورة ، مستويين في الحدوث ، مستوى أول تمثله العناصر البشرية أو الطبيعية أو الشيئية التي ينقلها لنا الشاعر في شكل متداع ، ومستوى ثان ينقل الوصف إلى أقوال ذات دلالات لا تخلو من رمزية تشكل شبه حفريات في الصورة المرتسمة إجمالا .

ولا يتوقف تشكيل النص عند هذا الحد العام من ترابط الوحدات وتواتر بعضها تلو البعض بل إن بناء الوحدة الواحدة يستدعي ملاحظات أيضا ، الوحدة الأولى مثلا تضمنت العناصر التالية : » الشمس/والحمرُ الهزيلة/والذّباب/وحذاءُ جنديّ قديم يتداول الأيدي » .

فالنص ينفتح إذن بعنصر «الشمس» الذي لاشك انه يرمز في هذا الإطار الى ضغوطات الطبيعة على الكائنات البشرية وغير البشرية ، وقد تكرر ذلك مرة اخرى في النّص في قول الشاعر « والشمس في كبد السماء » ، فالشمس تلفّ المشهد الاجماليّ لفّا ، وتحيلنا على ظاهرة ارهاص الإنسان وخنق تطلّعاته ثم تضافُ إلى الشمس عناصرُ حيوانيةٌ أخرى وهي « الحمر الهزيلة » و « الذباب » ، ولاشك ان هزال الحمر وتكاثف الذباب يحيلان على سوء تغذية الحيوانات وتعفّن الجوّ عامة ، وقد تكرّر عنصر الذباب في النص مرات أخرى كقول الشاعر و « الذباب .. » أو قوله « . . . . . والذباب يطارده الأطفال .. ثم تتدخل ، بعد ذلك ، عناصر سيئية « تتمثل في » حذاء جنديّ قديم » وقد يرمز هذا الحذاء الى استراحة « المحارب » (أو المحاربين) ، استراحة تبدو مزمنة إذ إن الحذاء وصف بالقدم ، ثم يبدو أن هذا الحذاء مرغوب فيه اذ إن الأيدي تتداوله . . . . » ، ويبدو وكأن هذا التداول رغبة في « الاحتماء » من صعوبات الطبيعة في إطار القحط المجحف .

ومع الوحدة الثانية نواجه الصنف الثاني من الوحدات المتمثل في نقل بعض الأحاديث ، وجاء الحديث الأول لفلّاح « يحدق في الفراغ . . . . » ، ويبدو هذا الفراغ دالّا على ظاهرة « الضياع ، ضياع الأمل في تحقيق الكسب بالرغم من حدّة لهجة الفلّاح التي لا تخلو من ثقة بقوله « حتْما » ويتسرّب خيط جامحٌ بين الوحدة الأولى والثانية يتمثل في تمنّي الفلاح شراء حذاء الجنديّ القديم ، وأنّ الفلاح يرغب أيضا في الاحتماء من الطبيعة من جهة ، وتقمص دور المحارب المواجه من جهة أخرى ، ولكن هذا الأمل يقطعه « صياح ديك فرّ من قفص » ، وهو يرمز بذلك الى الانفلات من الحصار الخانق للحريّة .

ونعود مع الوحدة الرابعة الى حديث ناشز عن جلبة « السوق » وهو هذه المرة حديث « قديس صغير » ، ويبدو ان الصفة « صغير » محقّرة أساسا للدّيس الذي يتجلّى معه بعد دينيٌّ في النّص ، وتبدو الأحاديث المسندة للقدّيس مخالفةً للمعتقدات الدينية العادية ، فالحديث الأول يؤكد على أن الانسان يبقى في نهاية المطاف ، وحده المجبر على مواجهة مصيره والمجاهدة في تجاوز مِحَنِهِ . ونستنتج ذلك من خلال القولة « ما حكّ جلدك مثل ظفرك . . . . » أما الحديث الثاني فهو يؤكد على جسامة الوصول إلى الفردوس ، فالجحيم أقرب من الجنة ، ويهوّل هذا الحديث من إمكانية إدراك الجنّة .

أمّا الوحدة الخامسة فتتوقف عند حدّ الاسم والذّباب » ، وقد ورد في صيغة الجمع ، وتضيف هذه العبارة الى المشهد عنصرا آخر من عناصر « التعفّن » ، ثم سرعان ما تنتقل الى الوحدة السادسة التي تركز الوصف على « الحاصدين المتعبين » مع نقل حديث عنهم « زرعوا ولم نأكل . . . . » ، وتُحيل هذه القولةُ

(12) نقصد بالكلاميّة الأحاديث المنقولة في النّص .

على أنّ « الحاصدين » يُكابدون الاستغلال المتواصل منذ زمن طويل ، فالسابقون لهم لم يبقوا لهم ما يأكلون . ولعلّ أسباب ذلك متعددة ، فأمّا أن تكون راجعة الى هؤلاء السابقين الذين لا يولون أهمية للاحقين لهم ، أو قد يكونون هم أنفسهم مستغلّين ، ثم إن الحالة الراهنة التي يضمّنها الفعل المضارع « نزرع » تحيل كذلك على وضعية التبعية للغير وتبلّغ ذلك الحال « صاغرين » أي في خضوع وإذلال للغير ، ثم إن المحصول يتنفع به الغير ، وننتقل مع الوحدة السابعة الى لوْحة أخرى تغيرُ مسرح الأحداث مع الريف الى المدينة ، ونقف على أوضاع مختلفة من عالم « المدينة » إذ قدمت بأنها تقتل كالوحش ، مقتحميها « صرعاه موتانا . . » ، ويتبين لنا ، من خلال السّياق ؛ أنّ هؤلاء العائدين المتحدّثين قد نجوا من الموت ، الموت المعنويّ خاصّة ، ولعلّ سبب نجاتهم يعود الى تفطّنهم الى أساليب الإغواء المختلفة .

ومع الوحدة الثامنة تُعْرَضُ لنا كذلك مشاهد متنوعة من السوق ، هي تارة مسموعاتٌ ، وتارة أخرى شخوص تتنقل هنا وهناك . فمن المسموعات « خوار الأبقار » و « حديث بائعة الأساور والعطور ، التي لاشك أنّها تشتكي حظّ « قبرتها العزيزة » لـ « سدوم » ، ومع اسم هذا المدينةالقديمة ، وهو اسم قاضيها أيضا ، نعثر على أول اطلالة أسطورية[13] » ، ثم تردفُ لذلك قولةً كأنها تنبيه بألحَتْم المسلّط » لن يصلح العطّارُ ما قد أفسد الدّهرُ الغشوم » ، ويتجلى بالتالي هلعُ البائعة التي تخشى على مصير « قبّرتها الصّغيرة » ، والقنّرة طائرٌ اختلط لونه بالبياض والسواد .

ويعود الى نقل شريط المشاهد مع الوحدة العاشرة وتتمثّل هذه المرّة في مصنوعات مهملة هنا وهناك « بنادق سودٌ ومحراث » وتبدو آثار القدم مسلّطة عليها ، ثم تقتحم مع المقطوعة الحادية عشرة دكانَ حدّاد ، فنلاحظ التكامل بين « النار التي تخمد » من جهة وبين « النّعاس الذي أخذ يزحفُ على عيون الحدّاد من جهة أخرى ، ثم يبدو أنّ هذا الحدّاد يحتمي هو أيضا بمجموع من القيم مهيمنة على تفكيره وموجّهة له ، أولها الحتم في لقاء الشبه بشَبَهِهِ ، والثاني ان الخطيئة تلاحق صاحبها وتلازمه ولا يستطيع الخلاص منها ، حتى ان البحر نفسه لا يستطيع غسلها ، ومع الوحدة الثانية عشرة يعود التركيز على عنصر طبيعيّ مؤطّر للسّوق عامة وهو « الشمس » التي توسطت هذه المرة السماء وتلتقي في اللوحة الثالثة عشرة مع عناصر بشرية تتحرك في فضاء السوق وتتمثل في « بائعات الكرم » وهنّ « يجمعن السلال » وبعضهن يتغنّى بترنيمة حبّ « عينا حبيبي كوكبان/وصدره ورد الرّبيع/ » ، ثم نأخذ مع الوحدة الرابعة عشرة في الابتعاد التدرجي عن مشهد السوق ، اذ أنه أخذ في الاقفرار » وتجلّى هيكله الحقيقي « حوانيت صغيرة » متلاصقة ، وبدل البائعين والشارين والمتطفّلين أخذ الأطفال الصغار ، رمز المستقبل ، يصطادون الذباب : ثم ينتقل التركيز الى مشهد « الأفق البعيد » الذي يحيلنا على تثاؤب الأكواخ في غاب النخيل » ، وقد يكون التثاؤب علامة على الوهن الذي يلفّها ويمنعها عن الحركة والانطلاق .

وتجدر الإشارة الى أنّ الشاعر قد أخضع إيقاع قصيدته الى تفعيلة البحر الكامل « متفاعلن » مع ما يعتريها من زحافات وعلل وخاصة في تمديد التفعيلة الى « متفاعلاتن » في آخر السطر الشّعريّ . وهكذا من خلال تداعي هذه اللوحات المختلفة التي تتعلّق في نهاية الأمر بضربين من اللّوحات : مشاهد مرئية من جهة ، ومسموعات حائمة من هنا وهناك من جهة أخرى ، نكون قد قُارَبنا الدلالات المختلفة التي قصد البياتي إثارتها ، ولعلّ أهمها :

- **الطبيعة المتوتّرة الصعبة** : وتمثّلها الشمس (مرتان) والأفق الفراغ (مرتان) والحوانيت الصغيرة والأكواخ . . . .

- **الحيوانات المسايرة لهذا التوتر** : الحمر الهزيلة ، الذّباب (ثلاث مرات في النّصّ) صياح ديك . . . خوار أبقار . . . .

---

(13) سدوم : « . . . . مدينة من مدائن قوم لوط ، كان قاضيها يقال له سدوم ، وقال ابو حاتم في كتاب المزال والمفسد : انما هو سذوم ، بالذّال المعجمة . . . .

ولكنّ الميداني يقول في كتاب « الأمثال » أن سدوم هي سرمين بلدة من أعمال حلب معروفة عامرة عندهم ، وكان من جور ، انه حكم على انه اذا ارتكبوا الفاحشة من أحد أخذ منه أربعة دراهم . . . » معجم البلدان لياقوت الحموي ، م 3 ، ط بيروت 1957 ص 100 .

- **البشر يعانون وضعيّة تأزّم كذلك** : فلاّح يحدّق في الفراغ ، قدّيس صغير .... الحاصدون المتعبون ، العائدون من المدينة .... ، بائعة الأساور والعطور ، حدّاد يراود ... الخ .

- **أشياء متآكلة صدئة** : حذاء جنديّ قديم ، بنادق سود ومحراث ....

فهذه العناصر بعضها متمازج مع بعض ، تقع تحت وطأة التأزّم ، وهو تأزّم يعبّر عن انسداد الآفاق وقرب توقّف نبض الحياة ، وتزيد دعما لهذه الدلالة العامة القولات الواردة في فضاء النّص فهي تثبّتُ عزلة الفرد في مواجهة المحن « ما حكّ جلدك مثل ظفرك » كما أنّ لا جدوى لعمل الضّعاف اذ تذهب الى جيوب الذين لا يعملون « زرعوا ولم نكل/ونزرع صاغرين/فيأكلون/ » ، كما أنّ القدر منتصب على مصير الأشياء « لن يصلح العطّار ما قد أفسد الدهر الغشوم » و « البحر لا يقوى على غسل الخطايا ، والدموع » : وفي هذا الجسد المتهرّىء المتماوت تُطلّ بُقَعُ أملٍ كأمنيات الفلاّح المحدّق في الفراغ » « في مطلع العام الجديد .... » « أو أغاني العشق التي تردّدها بائعات الكرم « **عينا حبيبي** .... » ، وهكذا يتجلى أنّ نصيب التفاؤل أقلّ بكثير من التساؤم من خلال دورة الحياة التي تخضع اليها سوق القرية ، ولكن في الواقع فان هذه السوق عينة للمجتمع بأسره وظواهر متقطعة منه وخاصّة تلك التي تتعلّق بفئات اجتماعية ضعيفة من فلاّحين صغار وباعة متجولين وحرفيين وكذلك بالأجيال الصاعدة الممثلة في النص بالأطفال والتي تبدو في وضعيّة تشرّد وإهمال . فسوق القرية هو المجتمع في حدّ ذاته ، وقد هدف البيّاتي إلى احالتنا على عدّة مؤشرات تعفّنٍ فيه ، في مستوى العملِ أوّلاً ، وفي مستوى علائقِ الناس بعضهم ببعض ثانيًا ، وفي مستوى بعض القيم المخدّرة السّائدة ثالثًا .

وهكذا يكون النّصُّ مشحونا بدلالاتٍ عديدةٍ لابدّ من تفكيكها وتبويبها والتبصرِ فيها ، وقد أسهمت « واو » العطف[14] في التأليف بين أنساق النّصّ وإبراز ظاهرة التلاحق الأفقي المتداعي الذي يبدو كأنه متكامل معنويًا ولكنّه في الواقع ، متعاضد متآزرٌ ، صلب في إبراز المسألة الجوهرية للنّصّ ألا وهي « التّعطّل الخفيّ في نبض الحياة بسوق القرية » ، وقد أسهمت الجملة الإسميّة في إبراز ثباتِ الأشياء وقرارها بجانب أحيانا بعض الصّفات (الحمر الهزيلة ، حذاء جندي قديم ، قديس صغير/الحاصدون المتعبون ....) وغاب الإيغال في الاستعارة ، والمجاز ما عدا الإشارة الى « سدوم » التي لم يذهب الشاعر في تحليلها والتوسع فيها .

- **النّصّ - العتمة** :

تتعدد نماذج « النصّ - العتمة » ، ولكنها تشترك في توظيف عدّة أساليب لغوية وخاصّة بلاغيّة ووسائل فنّيّة أخرى كالرّمز والاسطورة والتّراث الشّعبي والدّيني . وقد اخترنا ، مثالا ، قصيدة « جيكور والمدينة » لبدر **شاكر السّيّاب** الذي عُرِفَ ، خاصّة في مرحلتي التزامه **القومي والإقليمي** ، بعمده إلى تطعيم القصيدة بشتّى **ألوان الرمز والأسطورة وعَدَّ ذلك** من باب التّقيّة .

جيكور والمدينة[15]

... وتلتفّ حولي دروبُ المدينةْ :
حبالاً من الطّين يمضغْن قلبي :
ويُعطين ، عن جمرةٍ فيه ، طينه ،
حبالاً من النّار يجلدنَ عُريَ الحقول الحزينهْ
ويُحرقن جيكورَ في قاع روحي .
ويزرعن فيها رماد الضغينة .
دروب تقول الأساطير عنها
على موقدٍ نام : ما عاد منها
ولا عاد من ضفّة الموت سارٍ ،
كأنّ الصّدى والسّكينهْ
جناحا أبي الهول فيها ، جناحان من صخرة في ثراها دفينهْ
فمن يفجر الماء منها عيونًا لِتُبْنَى قُرَانًا عليها ؟

(14) ان ظاهرة التكثيف من استعمال « واو العطف » في القصيدة الواحدة قد بدأ باستخدامها بدر شاكر السيّاب في الواقع في قصيدته « في السّوق القديم » التي نشرها عام 1948 ، وقد قلّده فيها شعراء كمحمود البريكان ، وناز الملائكة ، أكرم الوتري ، رشيد ياسين ، بلند الحيدري ، حسين مردان ، عبد الوهاب البيّاتي ، كاظم السماوي ، لميعة عبّاس عمارة ، شاذل طاقة ، سعدي يوسف ، شفيق الكمالي ، مظفّر النواب ، كاظم جواد ، علي الحلي ، راضي مهدي السّعيد ، محمد النّقدي ، موسى النّقدي ، صالح جواد طعمة ، كاظم التّميمي ، زهير أحمد القيسي ، عبد الرزاق عبد الواحد ، أنظر في تحليل ذلك « ويكون التجاوز » لمحمد الجزائري « إشارات » من ص 285 الى ص 288 ، وتجدر الاشارة ان عبد الرزاق عبد الواحد عزم على انجاز دراسة تحت اشراف المستشرق « جاك بيرك » بعنوان « من ظواهر اللّغة في شعرنا الحديث ، واو السّياب ميْسم بدر الأكثر وضوحا في تركيب قصيدة الخمسينات » .

(15) ديوان « أنشودة المطر ط دار مكتبة الحياة - بيروت ص 93 .

لسانيات

ومن يرجع الله يوما اليها ؟
وفي اللّيل فردَوْسُها المستعادُ ،
إذا عرش الصخر فيها غصونه
ورصّ المصابيح تفّاح نار
ومدّ الحوانيت أوراقَ تبنه ،
فمن يُشعل الحبّ من كلّ درب وفي كلّ مقهى وفي كل دار ؟
ومن يرجع المخلَبَ الآدميّ يدا يمسح الطّفل فيها جبينه وتخضل من لمسها ، من ألوهية القلب فيها ، عروق الحجار ؟
وبين الضُحى وانتصاف النّهار :
إذا سبّحت باسم ربّ المدينهْ
ـ بصوت العصافير في سدرة يخلق الله منها قلوبَ الصّغارْ ـ
رحى معدنٍ في أكفّ التّجارْ
لها ما لأسماك جيكورَ من لمعةٍ واسمها من معانٍ كثارْ ،
فمن يسمع الرّوحَ ؟ من يبسط الظلّ في لافحٍ من هجيرِ النُضارْ ؟
ومن يهتدي في بحار الجليد اليها فلا يستبيحُ السفينهْ ؟
وجيكور من غلّق الدّور فيها ـ وجاء ابنها يطرق
البابَ ـ دونه ؟
ومن حوّل الدّرب عنها .... فمن حيث دار أشرأبّت إليه المدينهْ ؟
وجَيْكور خضراءُ مسّ الأصيلُ ذُرَى النّخل فيها
بشمسٍ حزينهْ .
يمدّ الكرى لي طريقا إليها :
من القلب يمتدّ ، عبر الدّهاليز ، عبر الدّجى والقلاع الحصينهْ ....
وقد نام في بابلَ الراقصون
ونام الحديد الذي يحذونه ،
وغشّى ، على أعين الخازنين ، لهاثُ النّضار الذي يحرسونه :
حصادَ المجاعات في جنّتيها
رحًى في لظًى مرّ دربي عليها ،
وكَرْمٌ ، عساليجه العاقرِاتُ شرايينَ تموزَ عبر المدينهْ ،
شرايينُ في كلّ دارٍ وسجنٍ ومقهى .
وسجنٍ وبارٍ وفي كلّ ملهى
وفي مستشفيات المجانين ....
في كل مبغًى لعشتار ....
يُطلعن أزهارهُن الهجينهْ :
مصابيحَ لم يسرح الزيت فيها وتمسسْه نار .
وفي كلّ مقهى وسجن ومبغى ودار ؛
« دمي ذلك الماء ، هل تشربونه ؟
ولحمي هو الخبز ، لو تأكلونه ! »
وتموز تبكيه لاةُ الحزينهْ .
ترفع بالنّواح صوتها مع السّحَرْ
ترفع بالنّواح صوتها ، كما تَنَهّد الشّجر
تقول : « يا قطار ، يَا قَدَرْ
قتلتَ ـ إذا قتلته ـ الرّبيعَ والمطر » .
وتنشر (الزّمان) و (الحوادثُ) الخَبَرْ ،
ولاة تستغيث بالمضمّد ، الحفرْ
أن يُرجع ابنها : يديه/مقلتيْه/أيّما أثَرْ !
وترسل النّواحَ : » يا سنابل القمَرْ
دم ابني الزّجاجُ في عروقه انفجر ....
فكهرباء دارنا أصابت الحَجَرْ
وصكّهُ الجدار ، خَضَّهُ ، رماه . لمحةَ البصرْ .
أراد أن ينير ، أن يبدّد الظلام .. فاندحرْ » .
وتُرسل النّواحَ .. :
ثم يصمت الوَتَرْ .
وجيكور خضراء
مسّ الأصيل
ذرى النّخل فيها
بشمسٍ حزينهْ .
ودربي اليها كومض البروق ،
بدا واختفى ثمّ عاد الضّياء فأذكاه حتى أنار المدينهْ
وعرّى يَدي من وراء الضّماد كأنّ الجراحات فيها حروق
وجيكور من دونها قام سورٌ
وبوّابــةٌ
واحتوتها سكينهْ .
فمن يخرق السّورَ ؟ من يفتح البابَ ؟ يُدمي على كلّ قُفل يمينه ؟
ويُمناي : لا مخلب للصّراع فأسعى بها في دروب المدينهْ

لكنها محضُ طينه .
وجيكور من دونها قام سورٌ
وبوّابـةٌ
واحتوتها سكينهْ .

يمكن تـوزيع قصيـدة « جيكور المدينة » الى أربـع وحدات ، جاءت الأولى مبرزة معنى سطور المدينة على جيكور ، وردّدت الثانية تفجّع الشاعر من فقدان جيكور لرونقها ، ثمّ أعادت الوحدة الثّالثة صورة المدينة القاتمة المعتـدية ، وانغلق النّصّ بـإبـراز محـاصـرة جيكـور واحتضارها . فالنّص قام إذن على تداول بين عالم المدينة السّالب والمسلوب من جهـة ومصير جيكـور من أهـة ثانية .

وإذا اعتبرنا أنّ المدينة « رمْزٌ في الواقع الى اغواءات الحضارة الجديدة وبصفة أدقّ الحضارة المدمّرة الخازية : فإنّ جيكور تصبح خِدر الوداعة والحصن الدّاميّ الذي يحتمي بـه الشاعـر ، وفي تبليغ هـذه الدّلالـة العـامـة استخدم الشاعـر عدة أسـاليب لغويّـة وفنيّة . شحنت النّص وبطّنته في درجات متعدّدة ، وسنسعى الى تبيان بعض الأساليب التي استعان بها الشاعر في صوغ بُنية القصيدة دون التوقّف عند كثير من الجزئيات الأخرى .

(1) البعد الرّمزي والأسطوري :

فبجانب تلوين استعماليْ « المدينة » و « جيكـور » تلوينا رمزيّا ، فقد تراءت المدينة مثالا للحضارة المادية ، اذ ان دروبها « حبال من الطّين » وهي « رحى معدن في أكفّ التّجار » و « دهـاليـز » و « قـلاع حصينـة » و « أسوار وأبواب مقفلة » وهي « زجاج وكهرباء ... الخ .... أمّا « جيكور » فهي رابضة في « قاع روح الشـاعـر ، « لأسمـاكهـا لمعـة » ، وهي « الـروح و « الظل » و « الاخضرار والنّخل » .
فـالشاعـر وظّف عدّة معـطيات تـراثيّة ، من ذلـك المعطى الاسطوري الاغريقي والبابلي كاستعارة اسطورة « أبي الهـول » الاغـريقيـة (من أسـطورة أوديب) ، وذلـك حين قـال : « .... **جناحا أبي الهـول فيها جناحان من صخرة في ثراها دفينهْ** .... » (ص93) ، ووظّف كـذلـك أسـطورة « تمّوز » البـابليّة عـلى عكس مـدلولهـا اذ إن تمّوز إلاه الخصب والعـطاء ـ يصبح في « بابل ـ بغداد إلاه العقم والجفاف ، وفي تصوير هيمنة الاثم واليبـاب وزّع الشاعـر جسد «تمّوز» البابـلي على أنحاء المدينة فإذا « **كرم عساليجه العاقرات** » **شرايـين تمّوز عبر المدينة** » (ص 95) ، ثـمّ إن تفجّـع الأم على مصـير ابنها الـذي دمّرتـه المـدينـة هـو استعـادة لبكـاء « اللاة » ـ أمّ تمّوز ـ على مآل ابنها الذي طعنه خنزيـر فأودى بحياته » وتمّوز تبكيه لاة الحزينهْ/ترفـع بالنّـواح صوتها مع السّحر/كما تنهّد الشّجر ... » (ص 95) .
وبجانب الأسطورة فقد استعان الشـاعر كـذلك في تبطين النّصّ بالمعطى الدّينيّ فضمنّه تضمينا خفيًا دقيقا ، وأحيانا على عكس ما ورد عليه في الأصل ، فهو يعتمد ـ مثلا ـ على الآية التي يقول فيهـا تعالى « وإذا استسقى موسى لقومه فقلنا أضْرِبْ بعصاك الحَجَرَ فانفجرت منه اثنتـا عشرة عينا قد علم كـل أنـاس مشرَبَهم ، **كُلُوا واشرَبُوا من رزق الله** » (البقرة ـ 60) ويقتبس السيّاب المعنى وبعضـا من المدوّنـة القرآنيـة ليقـول : « .... فمن يفجّر الماء منها لنبيَ قرانـا عليها ؟ ومن يرجع **الله يوما إليها** ؟ » ، ثم هو يستحضـر الآية التي يقول فيها تعـالى : « الله نور **السموات والأرض مَثَلُ** نـوره كمشكاة فيهـا مصباح ، **المصباح في زجاجة ، الزّجاجة كأنّها كوكب درّي يوقد من شجرة مباركة ، زيتونة لا شرقيّة ولا غربيّة يكاد زيتُها يُضيء ولو لم تمسسه نـار** ... » (النّور ـ 35) ، ويضمّن السيّـاب هذه الصّورة المعاكسـة للسّياق القـرآني « **مصابيح لم يسرج الزيت فيها وتمسسه نار** .... » (ص 95) .
ويعمد السياب كذلك الى الاقتباس من الانجيل من قول المسيح (عليه السلام) حين ادركه نبأ توجّه المناوئين له للفتْك به ، فجاء في الانجيل « .... أخذ يسـوع الخبزَ وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال : خُذُوا كُلُوا ، هذا هو جسدي ، وأخذ الكأس وشكر وأعطى قائلا : اشربوا منهـا كلُّكم لأنّ هذا دمي .... » (**انجيـل متّى ـ الإصحـاح السّادس والعشـرون**) ، ووظّف **السيّاب هذا المعطى الدّينيّ فقال** : « **دمي ذلك الماء ، هل تشربونه ؟/ولحمي هو الخبز لو تأكلونهْ** » .
وسعى السيّاب كذلك الى استخدام التّراث الشّعبي فأشار الى دور بعض الحكايات الشعبيّة التي تهوّل عـالم المدينة وتجعل منه مجهولا يهلك كلّ دخيل عليه ، وذلك حين قال : « **دروب تقول الأساطير عنها/علـى موقـدٍ نَامَ : ما عاد منها/ولا عاد من ضفّة الموت سَارِ** .... » (ص 93) .

وتجدر الإشارة الى أن السيّاب يمزج بين هذه المستويات الثلاثة للتّراث مزجا دقيقا ، إذ أنّه ينتقل من المعطى الشّعبي الى المعطى الأسطوري ، ومنه يخلص الى المعطى الدّينيّ وكاد النّص يكون تركيبا لقراءات تراثيّة .

(2) وبجانب هذه الأساليب التراثية عمد السيّاب الى استخدام أساليب لغويّة عديدة وخاصّة البلاغيّة منها ، فقد كثّف استخدام « التشخيص الى درجة ان عالم النّصّ المادّي يتحرّك ويتفاعل ويتأثّر ويؤثّر ، لذلك استخدم « نون النّسوة » في الأفعال « يمضغن » « يعطين » « يجلدن » « يحرقن » « يزرعن » وهذه الأفعال مسندة الى الفاعل « حبال » ، كما أنّ المدينة « تشرئبّ » الى كلّ زائر . أما الكرى، فهو يبسط طريقا للشاعر كي يصل بحبيبته « جيكور » يمدّ الكرى لي طريقا اليها » ، وكثّف الشاعر كذلك التّعبير المجازيّ فدلّ على دحر الرّوح بالسّطو على جيكور بقوله « يمضغن قلبي » ، ثم هو بجانب التّشخيص يعمد الى بث الحياة في الأشياء الجامدة فلا يخلو ذلك من نَزْعَة أَرْوَاحِيّة ، فإذا الصّخر « يعرّش فيها غصونه » ويرصّ « المصابيح تفاح نار » ويمدّ « الحوانيت أوراق تينه » وإذا عروق الحجار « تخضّل من لمسها ، من ألوهية القلب فيها » ، هذا إضافة الى استعمال التّشبيه في بعض المواضع كقوله « كأن الصّدى والسّكينة/جناحا أبي الهول فيها .... » أو « كرم ، عسالجُه العاقراتُ شرايينُ تموزَ عبر المدينهْ .... » أو قوله « ودربي إليها كومض البروق ... » أو قوله « **عري يدي من وراء الضّماد كأنّ الجراحات فيها حروق** .... » ، ومثلما نوّع في الأساليب اللغوية ومعطيات التّراث أخضع السيّاب كذلك إيقاع قصيدته الى تفعيلتي بحرين من الشّعر وهما (المتقارب) (فعولن) والرّجز (مستفعلن) ، ويبدأ « الرّجز » من قول الشاعر « ترفع بالنّواح » الى آخر القصيدة .

(3) واضافة لهذه الأساليب التعبيريّة فقد تجلّت طرافةُ النّصّ في أنماط الصّور الشعرية الموزعة في طيّات القصيدة . وسنخصّ بالذكر منها الصّورَ القائمةَ أساسا على التّأليف بين فعل مضغ وعباراتٍ أخرى ، من ذلك مثلا قول الشاعر « حبالا من الطّين يمضغن قلبي » . فقد أُسْنِدَتِ الحبال في درجة أولى الى مادّة « الطّين » ، التي ترمز في سياق القصيدة الى منزلة الانحطاط والتدنّي عكس « الجمر » و « النار » اللّذيْن يرمزان الى حدّ ما ، الى الطهارة والسّموّ ، ثمّ إنّه جعل هذه الحبال تمضغ القلب رمز العاطفة والرّوح عامّة . وفي المضغ سَحْق وإبَادَةٌ ، وعلى هذا النسق يبرز التّأليف بين الألفاظ في الجملة « حبالا من النّار يجلدن عرظي الحقولْ » فالحبال قُدَّتْ من النّار كما أن عمليّة الجَلْدِ مسلّطةٌ على « الحقول الحزينة العارية » ، فهي اذن اعتداء عنيف قطّ على الطّبيعة الوديعة الثرة ، ويتواصل هذا الضرب من التأليف في الجملتين « ويُحْرقن جيكورَ في قاع روحي/ويزرعن فيها رمادَ الضّغينة/ » ففي الجملة الأولى يتجلّى « قاع الرّوح » كالموقد الذي تحترق فيه النّار وتأتي على جيكور ، وبدل الثّمار التي تثمر الخيرات يُولَدُ « رماد الضّغينهْ » .

فبهذه الصّور الرائعة القائمة على وصال خفيّ طريف بين الأفعال من جهة وبقيّة عناصر الجملة صَاغَ السيّاب عمليّة دكّ المدينة للقرية « جيكور » رمز الحبّ والإخاء والنّقاوة . وعلى هذا الأسلوب أيضا من المزج بين الألفاظ نقرأ « إذا عرّش الصّخر فيها غصونه/ورصّ المصابيح تفّاح نار/ومدّ الحوانيت أوراق تينه » ، فالعلاقة بين الفعل « عرّش » و « الصّخر » علاقة لم يعتدها الذّوق ، وقد عبّرت بذلك عن تحقيق المعجزة أي الإخضرار من خَلَلِ القحط والجفاف ، ثم تتواصل الطرافة مع السّطر الشعريّ الموالي حيث أسند الشّاعر فِعْلَ « رصّ » الى الصّخر أيضا وركّز على المفعول به الذي ورد مُضَاعَفًا (« المصابيحَ » « تفّاحَ نار ») ، والفعل « رصّ » يدلّ على شدّة القيام بالفعل وتنقلِبُ الصورة العاديّة القابعة في رصيد الذّاكرة من « تفّاح شهيّ » الى « تفّاح نار » ، ثمّ يزيد السّطر الثّالث اكتمالا للصّورة الشّعريّة فإذا « الحوانيت » تلفّها « أوراق التّين » التي هي علامة على محيط الخطيئة . فالشاعر اذن فجّر عدّة علائقَ مألوفةٍ بين الألفاظ ليخلقَ صورًا جديدةً تلوّن النّص بإيحاتٍ مختلفةٍ تبرهن على حسّ مرهف دقيق .

وهكذا التقت الاستعارة مع التّشبيه والتّعبير المجازي لتوفير علاقات غير مألوفة في الألفاظ في أغلب الأحيانِ ، فتصبح قراءةُ مثل هذا الصّنف من النّصوص لا تكتفي

بدرجة أولى في فكّ سجوق النصّ بل لعل ذلك يتطلّب أكثر من إزاحة قصْدَ بلوغ أقصى مراتب العمق في طيّات الرّؤيا .

ونستطيع بهذه الصّورة ان نخلص الى استنتاج بعض الملاحظات ، ومن أهمّها أن الشاعرين كادا يطرقان نفس الموضوع ألا وهو احتضار القرية البطيء أمام اعتداء المدينة عليها ، لكن جوهر الاختلاف تمثّل في الأسلوب الذي سلكه كلّ شاعر لتبليغ المسألة .

فقد استخدم البيّاتي أساليب غير معقّدة تقوم أساسا على نقل متداعٍ لمشاهد مع تركيز على الصّفاتِ بينما كثّف السيّاب الرّسائل التعبيريّة المختلفة وخاصّة البلاغيّة في توظيف الرّمز والأسطورة وأدّى به ذلك الى تنويع الايقاع العروضي للقصيدة .

(4) وبالرغم من هذه الاختلافات فان القصيدتين تلتقيان في الدّلالة على معان عديدة تتعلّق بالعلاقة بين القرية والمدينة ، ومصير الانسان فيهما ، بل مصير الانسانية عامّة ، ويتّضح أنّ هذين التوجّهين في مقاربة الواقع المعيش والتعامل مع ملابساته يلتقيان في نهاية الأمر في نقطة تماسٍّ واحدةٍ عي عمق العمل الشّعريّ مهما كان بسيطا في تركيبه أو معقّدا ، وهكذا يلتقي البهر مع العتمة وقد اتضح لنا من قبل ، لغويّا ، أن العمليّتين تقعان في إطار اللّيل ، وللْعَتمة جلالُها كما للبُهر رونقُه وبهاؤه .

يوسف الحنّاشي







موسيقى

مؤتمر الموسيقى العربيّة الأوّل

(القاهرة / 1350هـ - 1932م)

عطيفة الكيالي (سوريا)

يحتل التراث الموسيقي العربي مكانة هامة لا في تاريخ الحضارة العربية فحسب ، بل وفي تاريخ الحضارة الانسانية أيضا . وقد استحق هذه المكانة نتيجة أسباب كثيرة أهمها : أنه جماع التراث الموسيقي العربي قبل الاسلام مع ما أضيف اليه من تراث الأمم التي تعرّف العرب على حضاراتها ، وأخذوا عنها ، فكان لذلك حلقة هامة في مسيرة علم الموسيقى بوجه عام ، لأنه مثّل الشعب الذي أبدعه . والشعوب التي سبقته ، فأخذ منها أخذا لم يبعده عن الأصالة والتميّز « فالموسيقى العربية عربية خالصة ، لم تتأثر بآثار أجنبية الا في زمن متأخر[1] » .

ثم ان هذه الموسيقى قد تركت آثارها الكثيرة على الموسيقى الغربية في القرون الوسطى الأوروبية ، وفي مفتتح عصر نهضتنا الحديثة، كما سنرى في بحث قادم . يضاف الى هذا وفرة الكتب والأبحاث التي خلفها العرب حول الموسيقى ، فلقد بلغت حسب احصاء المستعرب الكبير (فارمر) / 298 / كتابا ورسالة[2].

تلك كانت حالة الموسيقى العربية في الماضي ، أما في العصر الحديث ، فقد حدثت ، بعيد الاتصال بالحضارة الغربية ، بلبلة نشأت نتيجة الافراط بالاعجاب بها ، وبموسيقاها ، اعجابا دفع الفنانين العرب الى الأخذ عنها أخذا وفيرا مستقلا بنفسه ، أو مندمجا بالموسيقى العربية . نتج عن ذلك أمران خطيران : استهانة بالتراث الموسيقي العربي ، ومحاولة لابعاده نهائيا ، وتغريب له بادخال عناصر لا تلائمه ، بل تبعده عن تميزه وأصالته والجو الذي نشأ فيه .

يضاف الى هذا ان الاصطلاحات التي سجلتها كتب التراث الموسيقي ، لم تعد بمضي الوقت واضحة ، ولم تعد الألحان والاغاني لتعرف الاّ عن طريق السماع والرواية . فلما جاء زمن تسجيلها وتصنيفها بشكل علمي ، صعب ذلك ، لعدم وجود قواعد دقيقة لهذا التسجيل ، ولاختلاف في فهمه وتحديده بين الاقطار العربية ، ولضعف المستوى الثقافي والفني لهؤلاء المشتغلين بعلوم الموسيقى وألحانها وفنونها .

كان لابد ، تنظيما لهذه الأمور ، وتوحيدا لها ، ودفعا لها في الطريق الصحيح ، من عقد مؤتمر تحضره فئات متعددة ، فيها نخبة من المؤرخين والعازفين والملحنين والمُغنيّن ، وأن يتم ذلك بتعاون علماء عرب وأجانب . وهذا ما ندب منظمو (مؤتمر الموسيقى العربية) الأول أنفسهم له في السنتين الأوليين من الثلاثينات ، والذين توجت جهودهم بانعقاد هذا المؤتمر في شهر آذار (مارس) من عام 1932 بمدينة القاهرة[3] .

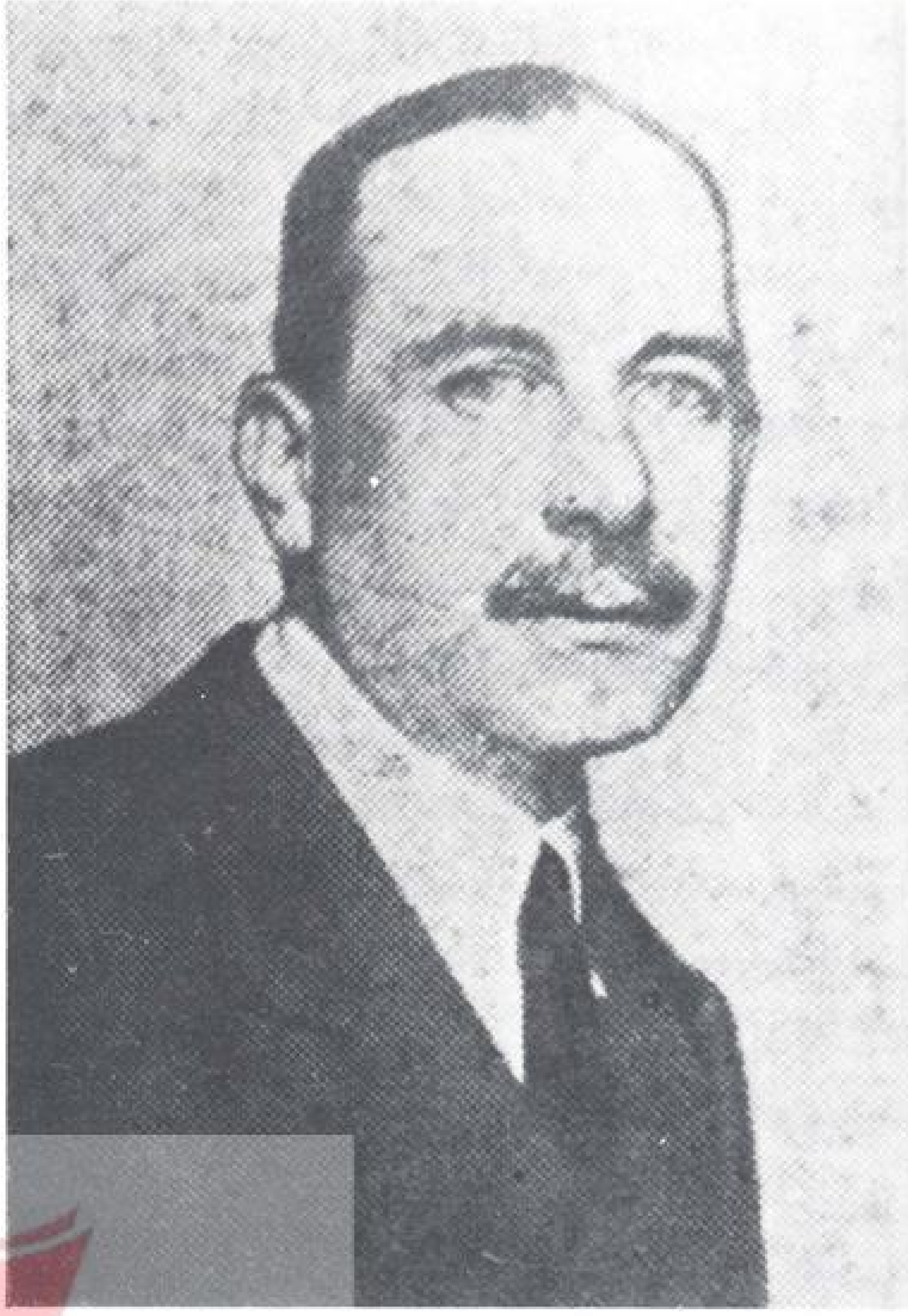
استغرق الاعداد لهذا المؤتمر ما يقرب من سنة ، وأخذت من أجل اعداده آراء كثير من مؤرخي الموسيقى العربية وفنانيها ، من عرب وأجانب ، واستقدم لذلك العلامة الفرنسي البارون (دير لانجيه) والبروفسور كورت زاكس ، الى القاهرة حيث قدما رأيهما في آراء فنية رؤى استشارتهما فيها ، كما سافر الدكتور محمد أحمد الحفني مفتش الموسيقى بوزارة المعارف (وسكرتير عام المؤتمر فيما بعد) الى شمال افريقيا في عام 1931 بعد

---

(1) مقدمة الدكتور حسين نصار لكتاب جورج فارمر (تاريخ الموسيقى العربية) ص 5 .

(2) الكتاب (مصادر الموسيقى العربية) باللغة الانكليزية ، صدر بلندن عام 1940 وترجمه حسين نصار ، وأنفقت على ترجمته الادارة الثقافية في جامعة الدول العربية ، القاهرة ، 1957 .

(3) اعتمدنا على كتاب (مؤتمر الموسيقى العربية) المطبوع بالمطبعة الاميرية بالقاهرة عام 1933 .



البارون درلانجي

اعداد مشروع لائحة تنظيم المؤتمر والمسائل التي ستكون موضع البحث فيه وأسماء علماء الموسيقى الذين يدعون اليه ويؤلفون لجانه[4] » .

وتوج ذلك بانعقاد المؤتمر بين الرابع عشر من شهر آذار 1932 ومساء الثالث من نيسان من العام نفسه[5] . وشملت أعماله الفنية أمرين : أحدهما الاعمال العلمية ومناقشات العلماء للموضوعات التي حددتها أبحاث المؤتمر ، والثاني شمل سماع الفرق الموسيقية الوافدة من البلاد العربية ، وموسيقى الفرق المصرية ، وتسجيل القطع التي اختارتها لجنة مختصة هي لجنة التجسيل للاحتفاظ بها ودراستها دراسة علمية بعد ذلك[6] .

يستفاد من مقدمة الدكتور حفني أمين سر المؤتمر أنه قد امتاز بكونه « ذا غرض خاص محدود بالمسائل الفنية التي عرضت عليه ، وكان ممهدا له بتنظيم لجانه وبرامجه ، التي كفل السير بمقتضاها الوصول الى الغرض المنشود ..... وبان النتائج الجليلة التي وصل اليها المؤتمر ، والمسائل الفنية الدقيقة التي أثارها ، سيكون لها أكبر الأثر في إنهاض الموسيقى العربية ، فهي ستسلك ذلك الطريق السويّ الذي رسمه المؤتمر ، وسنهتدي بنور تلك الابحاث القيمة حتى تبلغ الغاية التي ننشدها وتحقق الأمل الذي نطمح اليه » .

شملت أبحاث المؤتمر المسائل الآتية : بحث وسائل تطور الموسيقى العربية ، وتمحيص المقامات والايقاع ، وتنظيم التأليف الناطق والصامت ، واقرار السلم الموسيقي ، وتقرير الرموز التي تكتب بها الانغام ، ودراسة الآلات الموسيقية ، وتسجيل الأغاني والأنغام القومية في البلاد العربية ، وتنظيم التعليم الموسيقي ، وبحث تاريخ الموسيقى العربية ومؤلفاتها من مطبوع ومخطوط . وكان العمل في المؤتمر في الوجوه التالية : عمل مجموعة فتوغرافية لأهم المخطوطات العربية الموسيقية ـ الحصول على أهم المؤلفات القديمة والحديثة الخاصة بالموسيقى العربية (أو التي تساعد على البحث فيها ، كالمؤلفات الموضوعة في الموسيقى الشرقية واللاتينية (البيزنطية والتراتيل المسيحية) الحصول على أهم الآلات الموسيقية الغربية التي تطورت من آلات شرقية حتى يتسنى الوقوف على مختلف مراحل هذا التطور ـ عمل مجموعة من المؤلفات الموسيقية النافعة المطبوعة في مختلف البلاد الشرقية ـ عمل مجموعة من أهم الاسطوانات المتداولة في البلاد العربية مما له صفة مميزة لموسيقى هذه البلاد ـ تسجيل القطع الموسيقية التي تختارها اللجنة الخاصة بذلك بوساطة الجراموفون[7] .

وشكلت من أجل انجاح المؤتمر اللجان التالية :



الفرقة المغربية

(4) مقدمة كتاب (مؤتمر الموسيقى العربية) بقلم الدكتور حفني ص 19 و 20 .

(5) المصدر السابق ص 33 .

(6) المصدر السابق ص 20 .

(7) من لائحة نظام المؤتمر ، كتاب مؤتمر الموسيقى العربية ص 30 و31 .

موسيقى

لجنة التنظيم ، ولجنة المسائل العامة ، ولجنة المقامات والايقاع والتأليف ، ولجنة السلم الموسيقي ، ولجنة الآلات ، ولجنة التسجيل ولجنة التعليم الموسيقي ، ولجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات[8] .

بلغ عدد أعضاء المؤتمر أكثر من مائة عضو مثلوا البلاد العربية التالية : مصر ، وسورية ، ولبنان ، والعراق ، والجزائر ، والمغرب ، وتونس ، فضلا عن وفود من اسبانيا ، والمجر وألمانيا والنمسا وايطاليا وبريطانيا ، وتركيا ، وتشيكوسلوفاكيا ، وفرنسا ، فضلا عن فرق فنية قدمت من سورية ولبنان والعراق ومصر والجزائر والمغرب وتونس .

استمرت مناقشات المؤتمر وأعمال لجانه ما يقرب من ثلاثة أسابيع ، برهن فيه على أن التعاون الفكري بين جميع الأمم وفي جميع نواحي النشاط العقلي من علم وفن وصناعة يؤدي الى أحسن الثمرات ، وان على فن الموسيقى العربية ان ينهض وينشط في دائرة الاحتفاظ بطابعه ومميزاته الخاصة ،. كما أسفر البحث عن مقترحات عدة ووصايا تنفع علم الموسيقى وتزيد في ثروة الفن ، كما توصل الى نتائج ذات فائدة عظيمة .

فقد قامت لجنة التسجيل بتسجيل عدد كبير من الأغاني العربية التي لم تسبق إذاعتها من قبل . ووضعت الأسس والقواعد التي تجري عليها عملية التسجيل في المستقبل ، والتي تراعي الاحتفاظ بالاسطوانات التي تسجل ، وذلك من حيث الترتيب والتنسيق من الوجهات التاريخية والفنية والاقليمية .

وانتهت لجنة المقامات الى تحديد المقامات وحصرها وتحليلها ومقارنتها بما يماثلها في سائر البلاد الغربية ، وكذلك فعلت بشأن الضروبات . وأجرت لجنة السلم الموسيقي أبحاثا دقيقة وتجارب متعددة لتحديد مسافة السلم الموسيقي المستعمل في مصر والبلاد العربية ، وبحثت في امكان ادخال السلم المعتدل في الموسيقى العربية ، فلم يتيسر لها البت في هذه المسائل لدقتها وتشعب الآراء فيها ، وقصر الوقت اللازم للاختبارات الكافية .

وحوى تقرير لجنة التعليم بيان القواعد الأساسية لتعليم الموسيقى العربية ودراستها والآلات الواجب



الفرقة الجزائرية

(8) المصدر السابق من ص 37 حتى ص 46 .

استعمالها والوسائل المؤدية الى ذلك من حيث التدريس والمؤلفات . وعنيت بصفة خاصة ببحث المؤلفات الموسيقية التي وضعها شباب المؤلفين المصريين ، ونصحت لهم أن يتجنبوا الطريق الذي سلكوه لتكون الموسيقى عربية خالصة من ألوان الموسيقى الغربية .

وقدمت لجنة التاريخ الموسيقي والمخطوطات بيانا وافيا بالمخطوطات العربية الهامة التي تجب العناية بدراستها والرجوع اليها لمعرفة تاريخ الموسيقى العربية وأصولها ، وتحقيق الغاية التي ينشدها المؤتمر باحياء مجد الموسيقى العربية ، كما بينت فيه ما ترجم وما نشر من تلك المخطوطات . وأوصت بتوجيه النظر الى ما نشر من المؤلفات العربية من مطبوع ومخطوط باللغات الاجنبية ، وناشدت حضرات المشتغلين بالموسيقى العربية من المستشرقين أن يعنوا بنشر المتن العربي لكل مؤلف من تلك المخطوطات .

وقد فحصت لجنة الآلات جميع الآلات الموسيقية المستعملة في البلاد العربية ، واختارت منها ما يصح ضمه الى الآلات المستعملة لزيادة القوة الموسيقية في فرق العزف ، وأشارت بادخال بعض التحسينات على الآلات المستعملة الآن كما بينت وسائل تنظيم متحف للآلات الموسيقية .

أما لجنة المسائل العامة ، فقد عنيت ببيان الوسائل المؤدية لترقية الموسيقى العربية والوصول بها الى الدرجة المبتغاة لها من رفعة الشأن مع الاحتفاظ بطابعها ومميزاتها .

هذا مجمل الأعمال والتوصيات ، ومن يود الرجوع الى تفصيلاتها فانه واجد ذلك في (كتاب مؤتمر الموسيقى العربية)[10] . وهو كتاب هام لم يقدم لنا ما جرى في هذا المؤتمر من أبحاث ومناقشات وتسجيلات فقط بل أضاف الى ذلك تقديم للتقارير المقدمة من البارون ديرلانجيه عن الموسيقى المغربية الاندلسية الأصل ، وعن الموسيقى في تونس والجزائر والمغرب الاقصى (النوبات الاندلسية) ، ثم المقامات والإيقاعات المقدمة منه كذلك ، والايقاعات المستعملة في مصر ، وتحليلها ونماذج تلحينية منها ، والايقاعات المستعملة في سوريا وبخاصة في حلب مع نماذج تلحينية منها ، والايقاعات المستعملة في العراق وبخاصة في بغداد ، والايقاعات المستعملة في تونس ومراكش والجزائر ، والمقامات المستعملة في مصر وتحليلها الى أجناس ، والمقامات المستعملة في المغرب وبخاصة في تونس[11] .

وضم الكتاب كذلك اسماء أعضاء لجنة التنظيم وصورهم ، وصور شارة المؤتمر ، وبطاقة أعضائه ، وصور اعضائه ، وصورة لمعهد الموسيقى الشرقية الذي عقد فيه المؤتمر[12] ، وصورا لمجموعة من صور الموسيقيين والآت الموسيقية وصورا من العروض المدرسية[13] .

فهذا الكتاب بما ضم من :

أ ـ ثبت لمناقشات المؤتمر وما جرى فيه .

ب ـ التوصيات التي خرجت بها اللجان المختلفة .

جـ ـ المقامات والايقاعات في مختلف البلاد العربية .

د ـ الصور التي أصبح أكثرها ، بعد ان مضى على المؤتمر أكثر من نصف قرن ، صورا تاريخية ، لاسيما تسجيلها لصور فوتوغرافية تمثل آلات موسيقية أصبح بعضها غير مستعمل في هذه الأيام .

هذا الكتاب (كتاب مؤتمر الموسيقى العربية المنعقدة بالقاهرة في عام 1932) بما ضم من أبحاث ، وما سجل من مناقشات وصور وايقاعات ومقامات ، قد غدا اليوم مرجعا هاما من أجل تأريخ الموسيقى العربية القديمة ، ومصدرا للمعلومات عن الموسيقى العربية في الربع الثاني من القرن العشرين ، ودليل عمل لما تلا من أبحاث ومؤتمرات حول الموسيقى العربية ، ماضيا وحاضرا ومستقبلا .

وبعد أكثر من ثلاثين سنة انعقد المؤتمر الثاني للموسيقى العربية ببغداد في عام 1964 ، وآخر في القاهرة في عام 1969 ، والثالث في القاهرة عام 1972 ، وندوة رابعة في تونس عام 1974 (بمعونة من اليونسكو) ومؤتمر خامس في بغداد في عام 1981 . والذي يؤسف له اننا لا نملك من المصادر ما يعيننا على تقديم ملخصات لأعمالها وتقارير لجانها وتوصياتها ، مما يدفعنا الى توجيه دعوة لمن له معرفة بهذه المؤتمرات والندوات الى اعداد تقارير عنها لتلحق بهذا الملف ، فتكون مغنية ورافدة له .

وقد علمنا أن المسائل التي عرضت في مؤتمر القاهرة الأول في عام 1932 ، لا تزال مطروحة للبحث ، ولا

---

(10) من ص 87 الى ص 400 من الكتاب المذكور .

(11) في ملف خاص ضم الى الكتاب ويقع في 258 ص .

12) سمي بعد ذلك المعهد العالي للموسيقى العربية .

(13) (77) لوحة تضم أكثر من مائة صورة .

موسيقى

ريزال النقاش دائرا حولها ، وخاصة فيما يتعلق بالسلم الموسيقي وبالايقاعات والمقامات ، فقد روى لنا الاستاذ هاشم فنصه مدير المعهد العربي للموسيقى بحلب والذي حضر مؤتمر القاهرة في عام 1969 ، أن النقاش الحاد كان سائدا المؤتمر ، وان العلماء والفنانين فيه لم يتوصلوا الى حلول متفق عليها في الميادين السابقة .

والأمل الآن معقود على المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، في الاعداد لمؤتمر جديد للموسيقى العربية ، يفيد من المؤتمرات والندوات السابقة ، ويطرح المسائل المعلقة ، ويحاول من خلال المناقشات والابحاث الوصول الى حلول علمية وموضوعية لها .

فالموسيقى عامة ، وموسيقانا العربية خاصة ، من الفنون العظيمة في تاريخ البشرية : تعبيرا عن النفس الانسانية ، والسمات القومية للشعوب ، وتأثيرا في عواطف الانسان على مدى العصور . وهي لغة القلب والاحساس التي تفهم وتتذوق في كل مكان وزمان ، وتصلح وسيلة نافعة للتفاهم بين بني البشر . نقول ذلك تذكيرا بأمر عام ، وهو دعوة للعناية بموسيقانا العربية دراسةً وتسجيلاً وتوحيداً ، ووضعا للأمور في موضعها الصحيح ، بتقديم موسيقى عربية خالصة تقف على قدميها الى جانب موسيقى الشعوب المختلفة ، لتعبر عن آلامنا وآمالنا وتطلعنا الى مستقبل عربي موحد نسهم بوساطته ، عن طريق الفن وطرق أخرى ، في إسعاد الانسان ، مثلما فعلنا في الماضي ، وعلى الصورة التي نريدها لأمتنا : صورة الأمة العربية التي كان تراثها دائما اخذا وعطاء ، تأثرًا وتأثيرًا .

عطيفة الكيالي

حلب ـ سوريا



الفرقة التونسية

الحاسُوب والثّورة الإعلاميـة

عبد المجيد ميلاد

1 ـ لمحة تاريخية

لقد تميّز القرن السابق بالثورة الصناعية ، إذ تمت فيه جلّ الاكتشافات التي جعلت من الأمم التي بادرت بها هي المسيطرة على بقية العالم في شتّى المجالات الصناعية منها والعلمية والتكنولوجية والحربية ، إلخ . . .

وبقيت الأمة العربية من بين تلك الأمم التي تنزف أموالها مكرهة على حساب الحاجيات الأساسية في بعض الأحيان ، لاقتناء المعدات الناتجة عن هاته الاكتشافات وتعاني من التبعية فيما يخصّ الصيانة والتكوين والرسكلة . وهي تبذل جهدا كبيرا لتفادي الزيادة في الفارق الّذي يفصلها عن الأمم المنتفعة بفوائد هاته الاكتشافات . كلّ هذا ناتج عن عدم مواكبة المفكرين والعلماء العرب لهاته الظاهرة في الوقت المناسب حتى لا تقع الفجوة على ما هي عليه الآن .

أما القرن العشرون الذي نعيش أواخره ، وخاصة إثر انتهاء الحرب العالمية الثانية ، فقد تميّز باهتمام الدّول المصنّعة بظاهرة معالجة المعلومات بجميع أنواعها لما للمعلومة من أهمية في أخذ القرار وتحسين وسائل العمل وبالتالي في تطور الشعوب ونموّها . كما تم اكتشاف الوسيلة الناجعة الّتي تساعد على المعالجة بالإرتكاز على التكنولوجيا الحديثة والّتي عرفت بالحاسوب أو الكمبيوتر .

ونتج عن ذلك ظهور الاعلامية كعلم حديث لمعالجة المعلومات والحاسوب كتكنولوجيا ووسيلة لتخليص الإنسان من العمليات الروتينية وتوفير نتائج المعالجة بأقلّ ما يمكن من الأخطاء في الوقت المناسب . لقد وصف المختصون هاته الظاهرة بثورة الإعلامية .

كانت المحاولات عديدة لصنع الحاسوب ولكنّ أهمّها تلك الّتي قام بها الباحثان الأمريكان ECKERT و MAUCHLY استجابة لطلب من وزارة الدفاع الامريكية سنة 1939 والمقصود منه تصميم وصنع آلة تحسب وتعيّن بدقّة مسار قذيفة منذ انطلاقها من المصدر حتى إصابتها الهدف .

كان ظهور أوّل حاسوب سنة 1944 نتيجة لمحاولة الباحثين الآنفي الذّكر وسمّي بـ (MARK 1) ، يقوم بالعمليات الحسابية المعروفة (الجمع ، الطرح ، الضّرب والقسمة) ، أما معدل سرعة تنفيذه لهاته العمليات فهي كما يلي :

- ثلث ثانية بالنسبة للجمع أو الطرح .
- أربعة ثوان بالنسبة للضرب .
- إحدى عشرة ثانية بالنسبة للقسمة .

بالرغم من المجهود العظيم الذي بذل من طرف ECKERT و MAUCHLY في المرحلة الأولى فإنهما حاولا تحسين (MARK1) وخاصة من ناحية تنفيذه للعمليات الحسابية وتوصّلا إلى صنع حاسب جديد أطلق عليه اسم (ENIAC)تفوق سرعة تنفيذه ألف مرّة سرعة MARK 1 .

ومن خصوصيات هذا الحاسوب أنه يزن سبعة وعشرون طنّا ويتطلب مساحة قدرها مائتا متر مربّع ويدخل في تركيبه ثمانية عشر ألفا من الأنابيب .

لقد نتج عن هاته الكمية الضخمة من الأنابيب استهلاك كمية هائلة من الكهرباء وبالتالي انسياب كمية ضخمة من الحرارة طيلة تشغيل الحاسوب .

لقد دأب المختصون على تصنيف الحواسيب إلى أجيال حسب مقاييس تعتمد على ظهور تقنيات جديدة أو خاصيات تميز جيلا عن آخر ونحن الآن نعيش الجيل الخامس .

الجيل الأول

لقد رأينا أن المعالجة بواسطة MARK 1 و ENIAC تهمّ المعلومات العددية لا غير ، في حين ان الجيل الأول الّذي انطلق سنة 1954 تميّز بصنع حواسيب تستطيع معالجة المعلومات العددية والألفابية وبخروجها من المخابر إلى المؤسسات ، كما أن استعمالها لم يعد يقتصر على تطبيقات خصوصية بوزارة الدفاع الأمريكية بل تعدّاها ليساهم في تحسين وسائل العمل في المؤسسات في جلّ الميادين الاقتصادية والعلمية والثقافية وغيرها .

وكان أول حاسوب خرج إلى السوق لاستعماله من طرف المؤسسات هو UNIVAC 1 وتم بيع ثلاثين نسخة منه . كما صنعت شركة IBM المعروفة في مجال صنع وترويج الآلات الراقنة أول حاسب آلي لها وسمته بـ IBM 650 .

ومن مزايا حواسيب هذا الجيل هو أن سرعة التنفيذ تضاعفت بالنسبة لسرعة الحواسيب السابقة ، لكن استهلاك الكهرباء لا زال ضخما وكذلك انسياب الحرارة وبالتالي يبقى وجود الأنابيب في تركيب الحواسيب عائقا أساسيا .

الجيل الثاني :

انطلق الجيل الثاني ابتداء من سنة 1958 وهو مرتبط بظهور الترانزستور الذي عوض الأنبوب في التركيبة التكنولوجية للحاسوب ومن أهم خاصيات هذا العنصر الجديد :

- يشتغل الترانزستور لمدة غير محدّدة عمليا مقارنة بالأنبوب .
- استهلاك الترانزستور للكهرباء أقل بكثير من استهلاك الأنبوب .
- انسياب الحرارة الناتج عن الترانزستور يعتبر تافها أمام الانسياب الناتج عن الأنبوب .

وقد صنعت شركة IBM ثلاثة أنواع للحواسيب مستعملة هاته التقنية الجديدة :

- الحاسوب IBM 1620 وهو موجّه خاصّة للاستعمال في ميدان العلوم .
- الحاسوب IBM 1401 وهو موجّه خاصة للاستعمال في ميدان التجارة والإدارة .
- الحاسوب IBM 7090 وهو مصمم خصيصا للبحوث العلمية وغزو الفضاء وبالتالي يتميّز بقدرة فائقة على معالجة المعلومات العلمية .

الجيل الثالث :

انطلقت الثورة التكنولوجية فعلا سنة 1963 وذلك باكتشاف الدائرات المتكاملة (CIRCUITS INTEGRES) والدائرة المتكاملة هي عبارة عن قصعة شبه متكاملة (SE-MI CONDUCTEUR) تشكل مكوناتها بطريقة كيمياوية (DOPAGE) . والشيء الهام في هذا الاكتشاف هو ظاهرة النمنمة (MINIATURISATION) ، إذ في حجم صغير من مادة شبه موصلة ـ سنتيمتر مربّع مثلا ـ نستطيع تكوين دائرة متكاملة تشمل آلاف المونات من الترازستور والمقاومة ، ، الخ . . . . ومن نتائج هذا الإكتشاف :

- تحسّن سرعة التنفيذ بصفة ملحوظة .
- تحسّن النجاعة في المعالجة .
- انخفاض أثمان الحواسيب .

الجيل الرّابع :

لقد انطلق هذا الجيل بداية من سنة 1970 ، ولم يتميّز كسابقيه من الأجيال بتطور مكونات الحاسوب من الناحية التكنولوجية ، بل تميّز بنظرة جديدة الى كيفية اقتناء المعدّات من طرف المستفيد .

لقد كان يُشْتَرَى الحاسوب قبل الجيل الرابع كتلة واحدة دون اعتبار لحاجيات المؤسسة المقتنية ، ففي بعض الأحيان يقتني المستفيد المعدات ولا يستغلها إلا بقدر ضئيل لأنه مجبر على اقتناء الحاسوب كتلة واحدة بالرّغم من أن حاجياته لا تتطلّب ذلك ، وفي أحيان أخرى لا يستطيع اقتناءها إمّا لاعتبارات مادية أو لاقتناعه بأن امكانيات الحاسوب تفوق بكثير حاجيات مؤسسته .

وما أتى به الجيل الرّابع هو المرحلية في الاقتناء ، أي اقتناء المعدّات حسب حاجيات المستفيد مع امكانية التّوسع في المستقبل لأن الصانع أصبح ينتج الحواسيب حسب وحدات متكاملة بحيث يمكن للمقتني شراء الهيكل الأساسي الذي يحتاجه ، ثمّ يتوسّع تدريجيا باقتناء الوحدات الأخرى موازاة لتطوّر حاجياته .

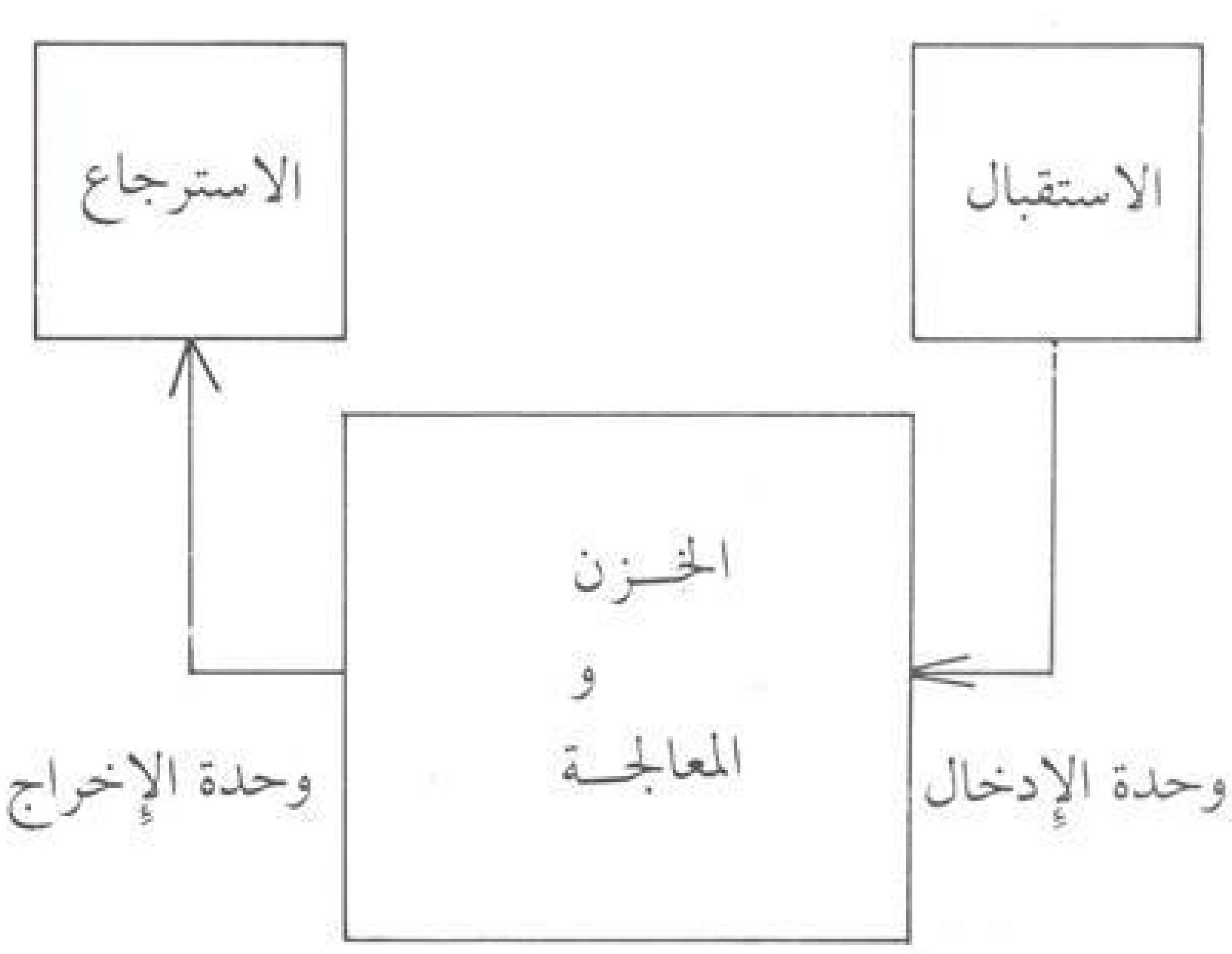
الجيل الخامس :

وهو الّذي نعيشه ولم تحدّد بعد خاصياته ، غير أن هنالك بعض الدراسات في مجال **الذكاء الاصطناعي** وتقريب الحاسوب من المستفيد باستعمال **اللغة الطبيعية** ، إلخ . . .

2 ـ **الحاسوب** : هو عبارة عن آلة تستطيع القيام بالوظائف التالية :

ـ استقبال المعلومات (إدخال المعلومات الى الحاسب الآلي) .
ـ خزن المعلومات .
ـ معالجة المعلومات .
ـ استرجاع المعلومات (إخراج المعلومات من الحاسب الآلي) .

فهو ينقسم إذن الى ثلاث وحدات متكاملة حسب الوظائف :



الوحدة المركزية
شكل 1 ـ

● **وحدة الإدخال** : وظيفتها تقبّل المعلومات في وضعيتها الخام أي قبل المعالجة .

● **وحدة الإخْراج (أوْ التخريج)** : وصيفتها تزويد المستفيد بالمعلومات التي تمّت معالجتها وذلك حسب أوامره وحسب الشكل اذي يريده .

● **الوحدة المركزية** : وهي أهم وحدة في الحاسوب وباستطاعتها القيام بثلاث وظائف رئيسية :
ـ الخزن
ـ المراقبة .
ـ العمليات الحسابية والمنطقية .

1ـ2) **الوحدة المركزية** : تشتمل الوحدة المركزية بدورها على ثلاث وحدات لكلّ وحدة وظيفتها وهي :
ـ الذاكرة الأساسية ووظيفتها خزن المعلومات .
ـ وحدة العمليات الحسابية والمنطقية ووظيفتها القيام بالعمليات المعروفة (الضرب ، الطرح ، القسمة ، المقارنة ، الخ . . .) .
ـ وحدة المراقبة ووظيفتها مراقبة كلّ وحدات الحاسوب والعمليات التي يقوم بها .

ويمكن تبسيط الوحدة المركزية في التبيانة التالية :

الذّاكرة الأساسية	
وحدة المراقبة	وحدة العمليات الحسابية والمنطقية

الوحدة المركزية
شكل عدد 2

1ـ1ـ2) **الذّاكرة الأساسية** : وهي عبارة عن خلايا مرقمة ، كلّ خلية تُسَمَّى « كلمة ذاكرة » ويمكن أن تخزن في كلّ كلمة حرفا أو حَرْفَيْن ، أو أربعة ، الخ . . . . بالنسبة للمعلومات المُعَالَجَة ، وأمر أو إيعازة بالنسبة للمعلومات المُعَالجة وذلك حسب نوع الحاسوب وقوته . وحجم كلمة الذّاكرة هو مؤشّر من مؤشرات قوة الحاسوب .

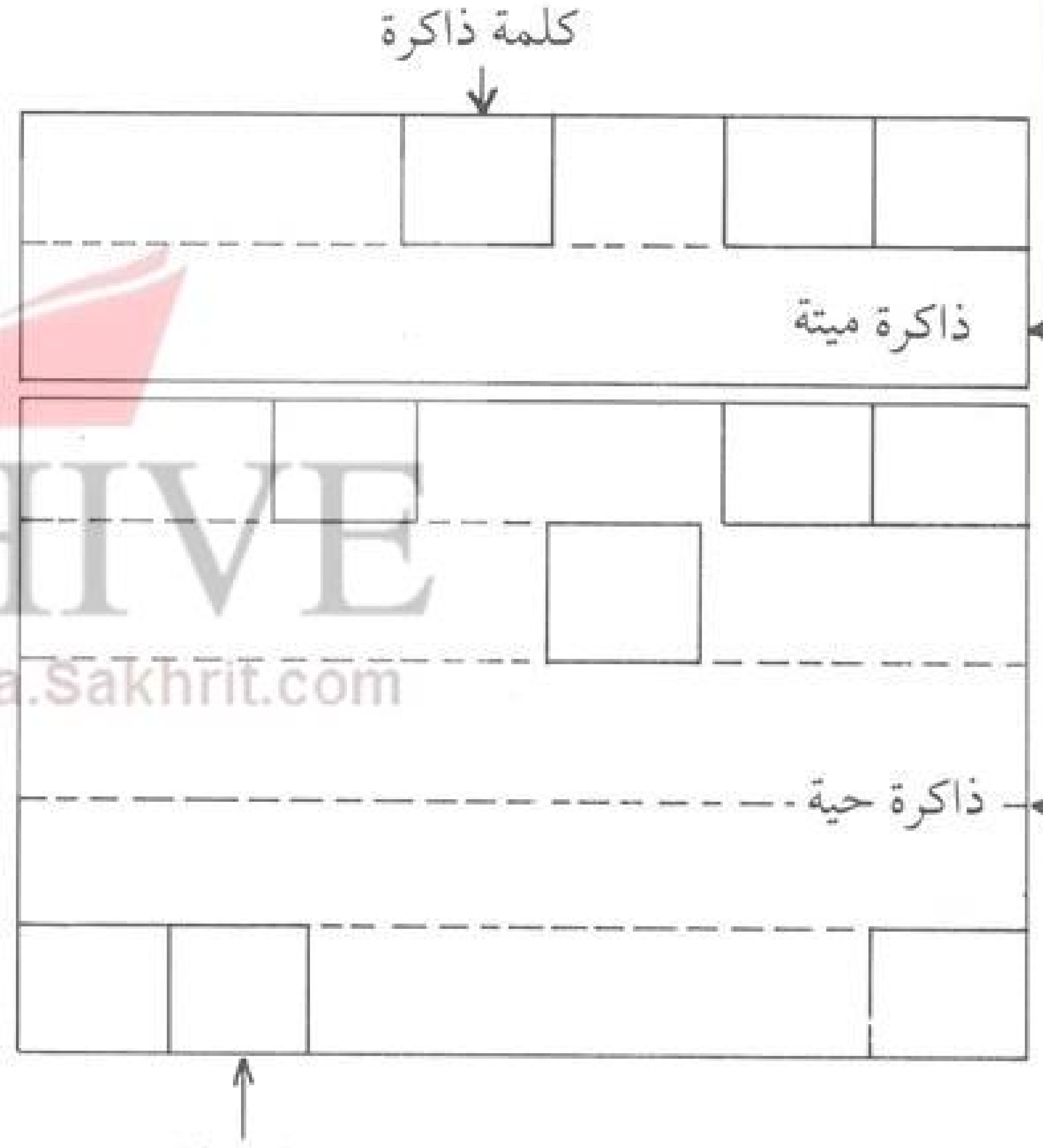
والمعلومة التي تخزن بالذّاكرة نوعان :

إمّا أن تكون معلومة مُعَالجَة . وهي مجموعة البرامج الأساسية التي يوفّرها المزوّد عند اقتناء الحاسوب (سنرى ذلك بكل وضوح فيما بعد) من جهة ، ومجموعة البرامج التي يكتبها المستفيد حسب حاجياته . أو معلومة

مُعَالَجَة : وهي المعلومات التي تهمّ المستفيد والتي سيقع مُعَالَجَتُهَا فيما بعد عن طريق البرامج التي وضعت من أجلها . لهذا الغرض يقسّم صانعو الحواسيب الذّاكرة الأساسية إلى جزئين :

1 ـ **الذّاكرة الميتة** (ROM) : وهي جزء من الذّاكرة الأساسية يضع فيه الصانع بعض البرامج الأساسية الهامة ولا يستطيع المستفيد النّفاذ إليها بأيّ صفة .

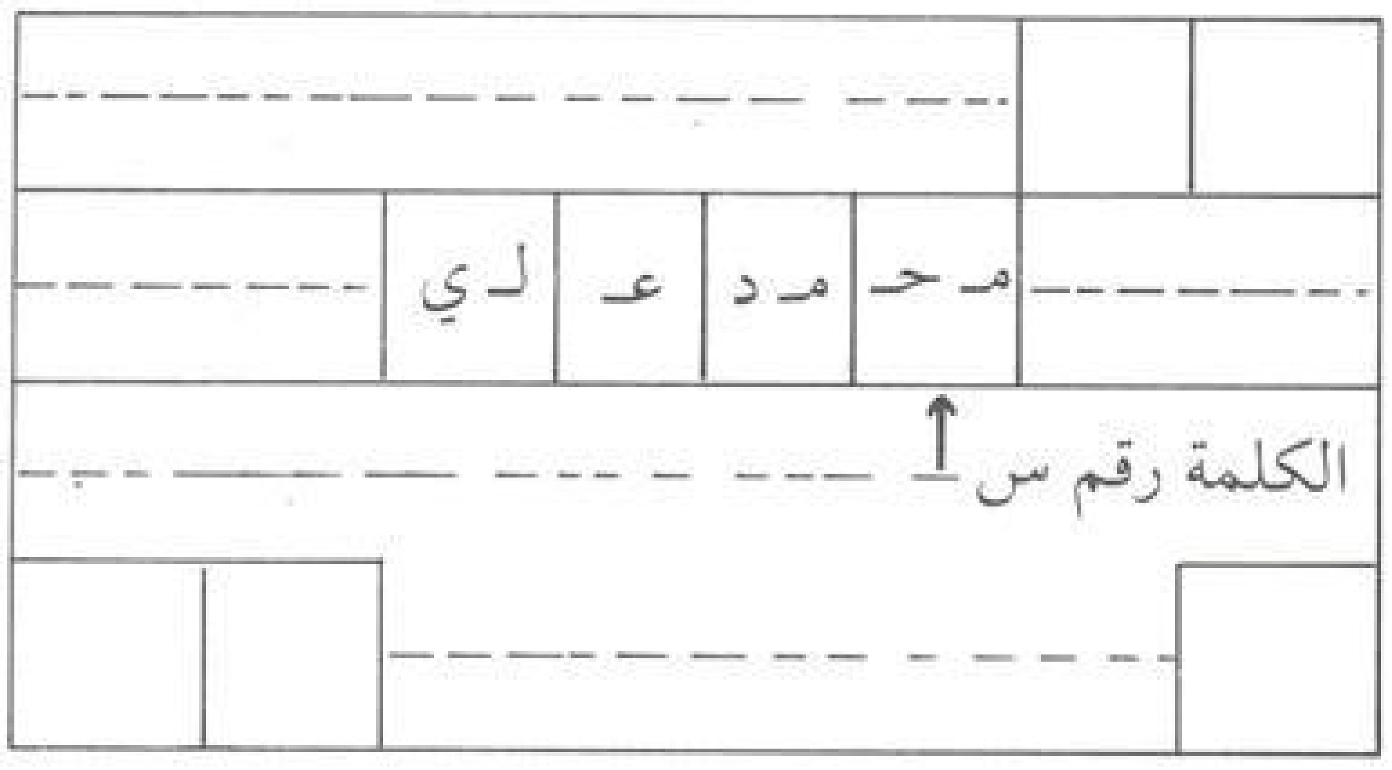
ب ـ **الذّاكرة الحيّة أو الدّيناميكية** (RAM) : وهي الجزء الثاني من الذاكرة الأساسية ، يوضع عادة تحت تصرّف المستفيد لخزن معلوماته (المعالجة والمعالجة) قصد المعالجة ؛ وهذا الجزء مؤشر من مؤشرات قوة الحاسوب .



ـ الذّاكرة الأساسية
شكل عدد 3

ج ـ **كيفية الخزن : خزن الحروف** ، لو فرضنا أن حاسوبا بحوزتنا ، له ذاكرة أساسية ، وكل خلية بإمكانها استيعاب حرفين .

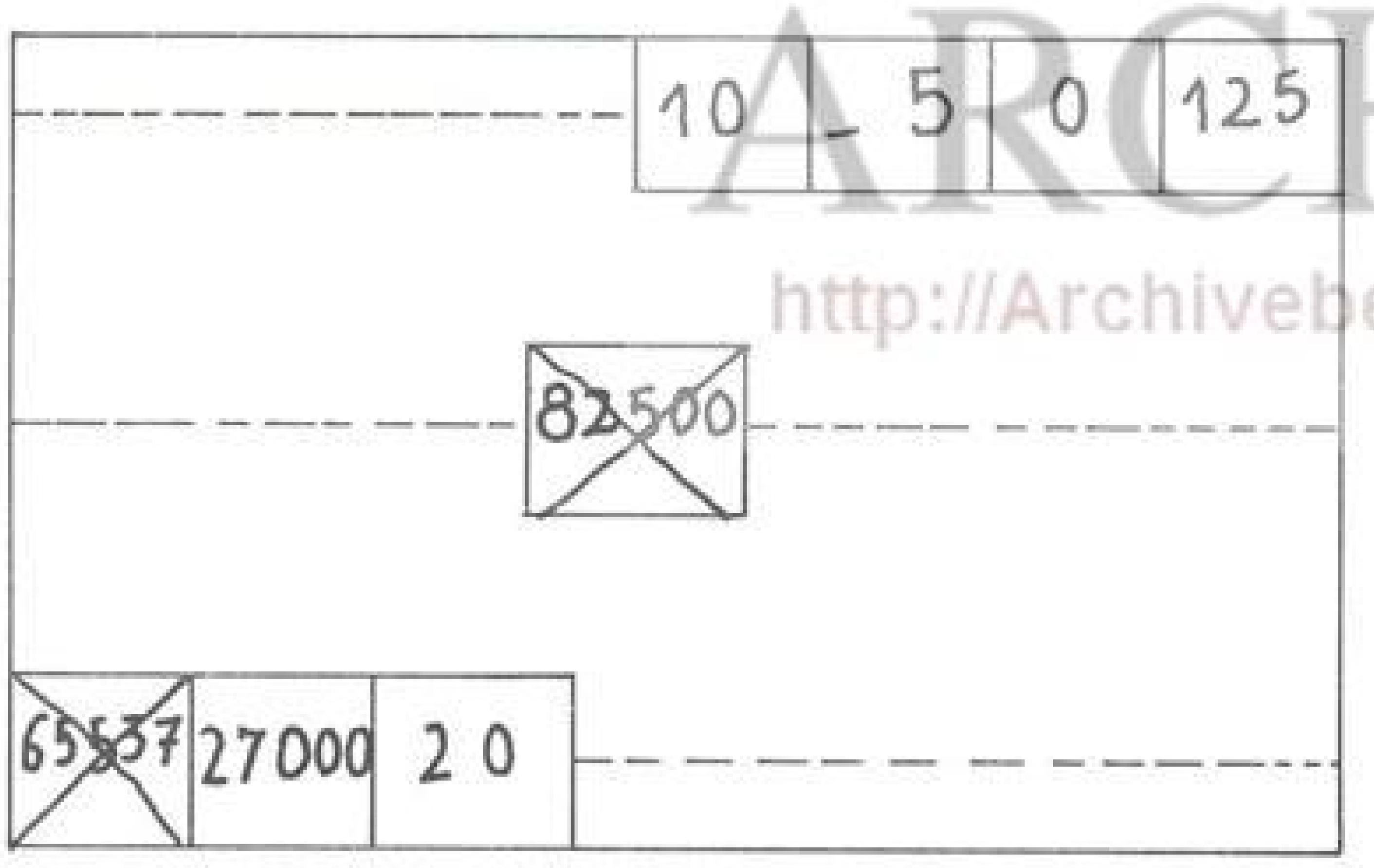
لو أردنا الآن خزن (محمد علي) بهاته الذاكرة ، نلاحظ أن عدد الأحرف هو ثمانية وذلك باعتبار الفسحة الفاصلة بين محمد وعلي وبالتّالي يجب تخصيص أربعة خلايا لخزن هذا الإسم ، كما توضحه التبيانة التالية :



ـ الذّاكرة الحية
شكل عدد 4

ـ **خزن الأعداد** : لو فرضنا أن حاسوبنا له ذاكرة أساسية ، كلّ خلية منها تستوعب حرفا واحدا ، يكون أكبر عدد نستطيع خزنه بهاته الخلية : 2^8 (2 أس 8) = 256 أما إذا كانت الخلية مهيأة لاستيعاب حرفين فأكبر عدد نستطيع خزنه في هاته هو 2^{16} = 65536 ومن هنا نلاحظ لماذا كانت الخلية أو كلمة الذّاكرة مؤشرا من مؤشرات قوة الحاسوب .

لنفرض أن حجم خلية الحاسوب حرفان :



ـ الذّاكرة الحيّة
شكل عدد 5

بما أن 500 82 يفوق العدد 536 56 فإنه لا يجوز خزنه في خلية واحدة ، وكذلك الشأن بالنسبة للعدد 537 65 . وبطبيعة الحال هناك طرق أخرى لخزن الأعداد التي تفوق 65536 .

2ـ1ـ2) **وحدة العمليات الحسابية والمنطقية** : بعد عملية خزن المعلومات التي ستقع معالجتها من ناحية والأوامر الّتي يقرّرها المختص للقيام بالمعالجة حسب حاجيات المستفيد (البرنامج) من ناحية أخرى ، يأتي دور وحدة العمليات الحسابية والمنطقية لتقوم بالعمليات تبعا لما يوجد في الأوامر .

فالأمر يتركب عادة من أربعة أجزاء :

إعلامية

- نوع العملية (جمع ، طرح ، ضرب . . . .) .
- موقع العامل الأول في الذّاكرة (رقم الخلية) .
- موقع العامل الثاني في الذّاكرة (رقم الخلية) .
- الموقع الذي تخزن فيه النتيجة في الذّاكرة (رقم الخلية) .

تكون العملية الحسابية عادة على النحو التالي :

المعامل الأول	العملية	المعامل الثاني	يساوي	النتيجة
↓	↓	↓	↓	↓
2	×	3	=	6

فمثلا :

أما الأمر الذي يوجّه للحاسوب قصد القيام بعملية حسابية فيكون على النّحو التالي :

نوع العملية	موقع المعامل الأول	موقع المعامل الثاني	موقع النتيجة

فإذا أردنا جمع محتوى الخلية رقم 5 مع محتوى الخلية رقم 10 وخزن النتيجة في الخلية رقم 8 ، يكون :

نوع العملية : الجمع .
موقع المعامل الأول : الخلية رقم 5 .
موقع المعامل الثاني : الخلية رقم 10 .
موقع النتيجة : الخلية رقم 8 .
وبالتالي يكون الأمر أو الايعازة على النحو التالي :

الجمع	الخلية رقم 5	الخلية رقم 10	الخلية رقم 8

لنأخذ مثالا آخر حيث يكون نوع العملية في هاته الحالة المقارنة : لو أردنا معرفة ما إذا كان محتوى الخلية رقم 1 أكبر من محتوى الخلية رقم 5 وإيداع النتيجة في الخلية رقم 6 فيكون الأمر على هذا النمط :

أكبر من	الخلية رقم 1	الخلية رقم 5	الخلية رقم 6

في هذه الحالة تكون النتيجة في الخلية رقم 6 منطقية (نعم أو لا) .

3-1-2) **وحدة المراقبة** (أو وحدة التحكم) : وهي أهم وحدة في الحاسب الآلي إذ هي التي تراقب كل الوحدات الأخرى وتعطيها أوامر التنفيذ أو عدم التنفيذ .

فقبل عملية خزن معلومة في خلية من الذاكرة الأساسية تراقب هاته الوحدة خاصة :

- هل هناك خلية شاغرة للخزن ؟
- هل تكفي الخلية لاستيعاب المعلومة ؟
- هل وحدة الدخول التي بواسطتها تدخل المعلومة إلى الذّاكرة شاغرة ؟
- إلخ . . . .

ثمّ تأذن أو لا تأذن بعد ذلك بقبول المعلومة للخزن ، كذلك بالنسبة لوحدة العمليات الحسابية والمنطقية ، فقبل أن تقوم هاته الأخيرة بتنفيذ الأمر ، تتكفل وحدة المراقبة بتحليل الأجزاء الأربعة :

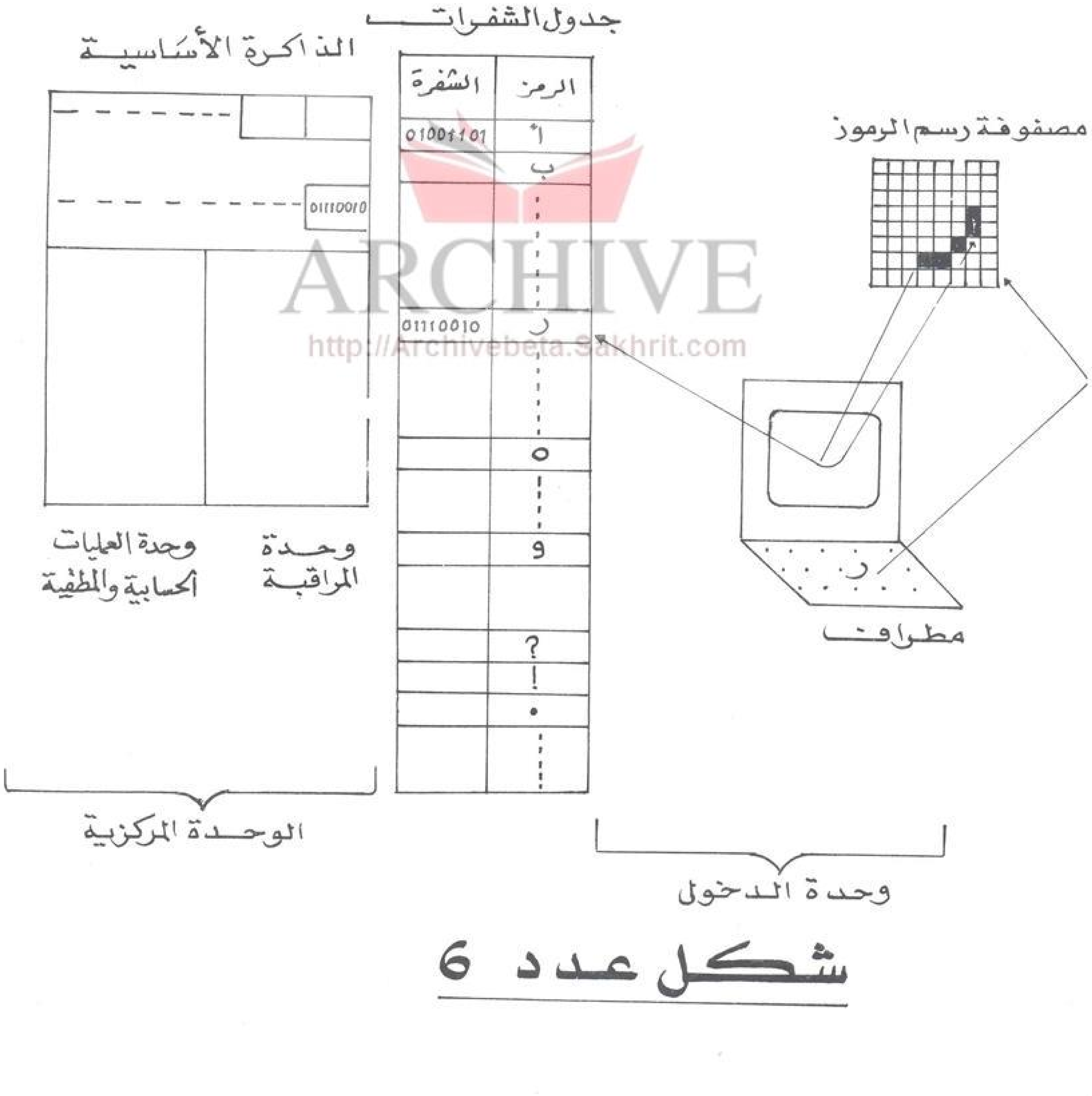
- **صحّة نوع العملية** : في الحقيقة يسجّل مسبّقا جميع أنواع العمليات التي يمكن أن يقوم بها الحاسوب في صورة قائمة ، فتقوم وحدة المراقبة بعمليّة تثبّت إن كانت العملية المطلوبة موجودة أم لا .
- **المعاملان الأول والثاني** : تنظر وحدة المراقبة هل هناك تطابق بين نوع العملية والمعاملين ؛ فلا يمكن مثلا جمع عدد مع حرف ، كما لا يمكن مقارنة رمز مع عدد . كما تتثبت من وجود رقمي خليتي المعاملين بالذّاكرة، الخ . . . .
- **موقع النتيجة** : تبحث وحدة المراقبة عن موقع شاغر لإيداع النتيجة فيه .

بعد هذا التحليل تأذن الوحدة أو لا تأذن لوحدة العمليات الحسابية والمنطقية بالتنفيذ . كما تقوم هذه الوحدة بمراقبة وحدتي الدّخول والخروج لإدخال المعلومات الى الذّاكرة الأساسية أو استرجاعها منها .

2_2) **وحدة الدّخول** : وهي تمثّل همزة الوصل بين الوحدة المركزية والمستفيد ، إذ بواسطتها يستطيع هذا الأخير تضمينْ أو إدخال معلوماته الى الوحدة المركزية للمعالجة .

لكن يجب أن نعلم أن الحاسب الآلي يُعَالِجُ المعلومة بعد تحويلها إلى شفرات (CODES) ، كما سنرى هذا فيما بعد ، فوحدة الدخول هي التي تحوّل المعلومات المفهومة والمتداولة بين الناس إلى شفرات مفهومة ومهيأة للمعالجة من قبل الحاسوب .

إن الحروف والرموز والأرقام المستعملة في لغة الكتابة والقراءة والتخاطب (العربية مثلا) ، تكون مسجلة حسب شفرات متفق عليها من طرف مستعمليها على مستوى وحدة الدخول في صورة قائمة . لإدخال حرف أو رقم أو رمز ، تبحث وحدة الدخول عن شفرته في القائمة المعدة لذلك وتبعثه إلى الوحدة المركزية بعد موافقة وحدة المراقبة كما نلاحظ في التبيانة التالية :

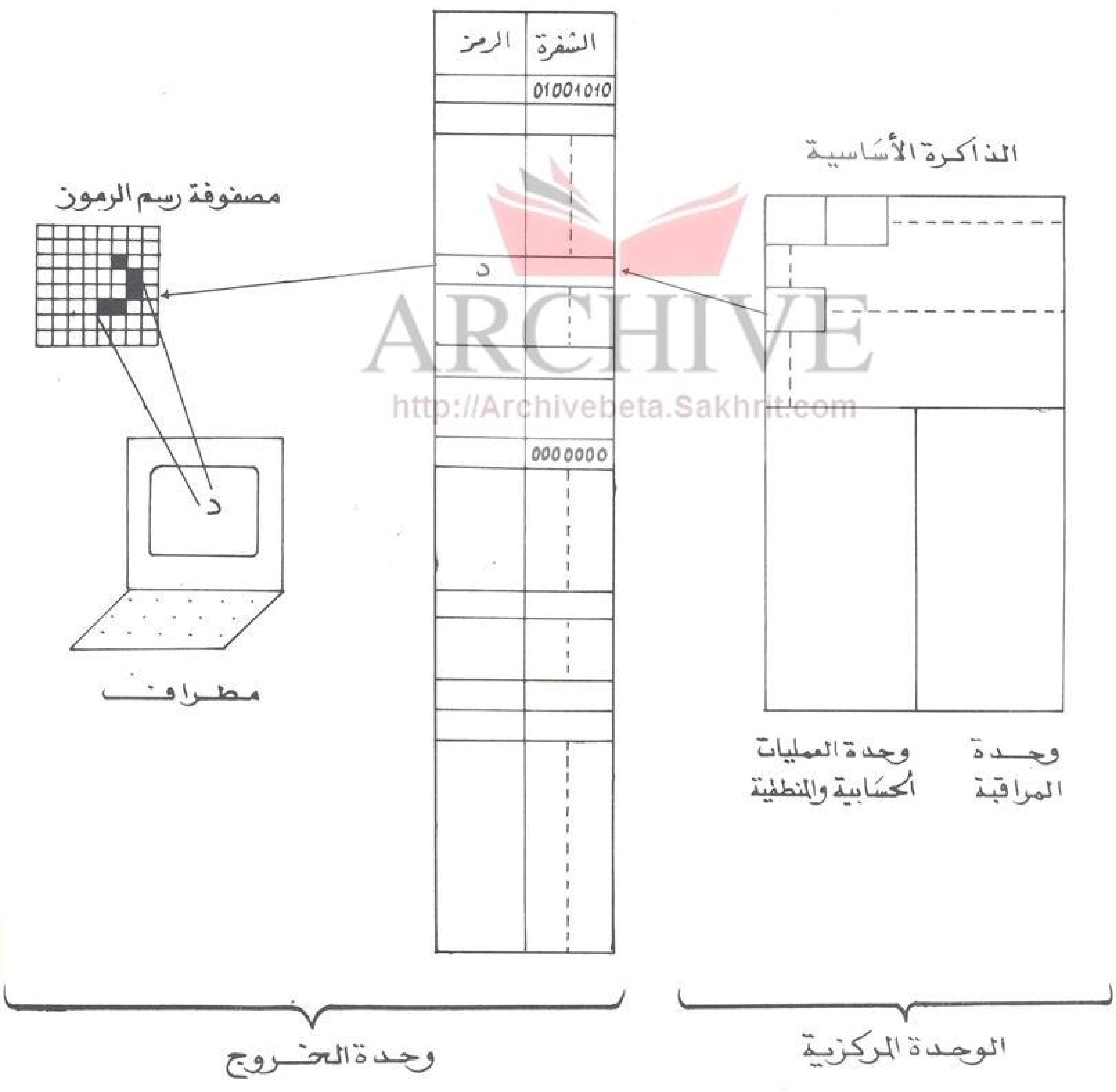


شكل عدد 6

3ـ2) **وحدة الخروج** : وهي كوحدة الدخول تمثل همزة وصل بين المستفيد والحاسب الآلي ، لكنها تقوم بالعمل المعاكس لوحدة الدخول إذ بواسطتها يستطيع المستفيد استرجاع المعلومات المخزونة في ذاكرة الحاسوب بعد المعالجة .

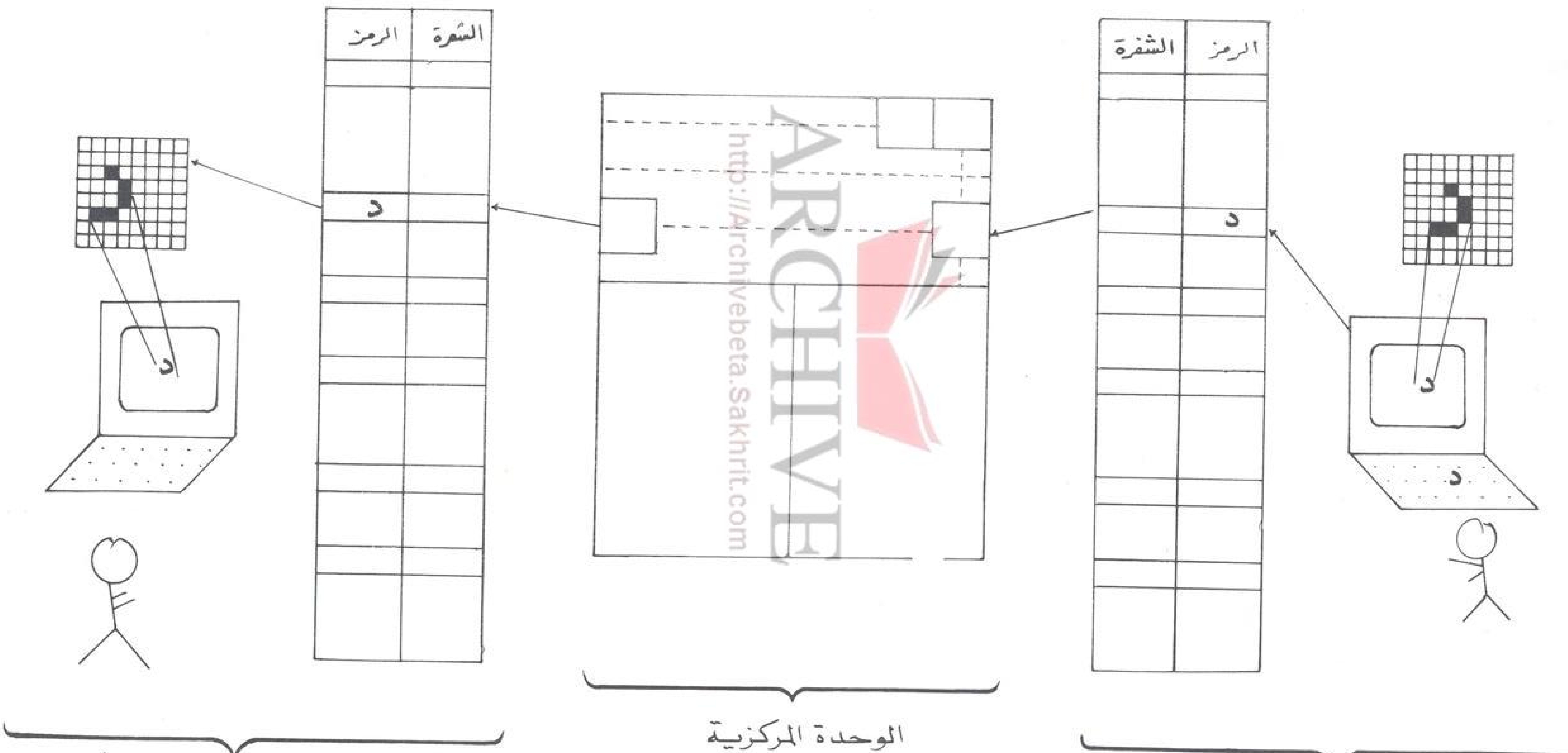
نعلم أن المعلومة المخزونة تكون على هيأة شفرة ، وإذا طلب المستفيد من الحاسوب ضمن أوامره استخراج محتوى خلية ما ، تتحول الشفرة إلى وحدة الخروج التي تتمتع كوحدة الدخول بقائمة شفرات الحروف والأرقام والرموز . بواسطة هاته القائمة تبحث عن شكل الحرف أو الرمز أو الرقم المطابق للشفرة الواردة من الذّاكرة وتبرزه الى المستفيد كما نلاحظ في التبيانة التالية :

جدول الشفرات



شكل عدد 7

وصف عام للحاسوب



شكل عدد 8

تاريخ أدبي

مقوّمات الشخصية الجزائريّة في نظر الشعراء الجزائريين المهاجرين إلى تونس

د. محمد صالح الجابري

يصح القول في البدء بأن البيئة الثقافية التونسية كانت منطلقا من المنطلقات الأساسية لظهور ابرز الشعراء الجزائريين المعاصرين ، الذين كانوا جاءوا الى تونس مجرد طلاب علم وافدين على جامع الزيتونة ، فإذا بهم يجدون في الصحافة والمجلات التونسية والوسط الثقافي التونسي مجالا رحبا لتفجير مواهبهم الشعرية ، وكتابة مختلف أنماط القصائد وخاصة منها القصائد القومية والنضالية .

ومن هؤلاء (أبو اليقظان : ابراهيم بن الحاج عيسى) و (محمد العيد آل خليفة) و (مفدي زكرياء) و (رمضان حمود) و (السعيد ناجي الزاهري) و (محمد العيد الجباري) ، و (حمزة بوكوشة) و (محمد الأخضر السائحي) و (محمد العريبي) و (عبد الله شريط) و (صالح بن صالح خرفي) ، و (صالح خباشه) و (أبو عمر صالح[1] و آخرين .

كما أن هذه البيئة كانت ملاذ الشعراء الجزائريين الذين كانوا يضطرون لارسال قصائدهم الى هذه الصحف والمجلات لنشرها بعيدا عن أعين الرقابة الاستعمارية ، وإسهاما منهم في توثيق الصلات بكتاب وصحافة القطر الشقيق ، ومن هؤلاء (عمر بن قدور ،) والتبسي مصطفى محمود) ومحمد الصديق بن عريوة) و (ابن رحمون مصطفى أبو بكر) وابن محجوب محمد) والغوالمي أحمد الميلي) ومصطفاي [كذا إسمه] عبد الرشيد) وغيرهم .

ومن جميع هذا الانتاج يتألف الديوان الشعري للمهاجرين الجزائريين بتونس ، المهاجرين للعلم ، والمهاجرين بالفكر ، ومنه تبرز الصورة الأولى للحركة الشعرية الجزائرية التي وجدت لها في تونس متنفسا عميقا ، يتلمس الدارس من خلاله معظم الأفكار والآراء والمشاعر التي كانت تخالج هؤلاء ، وتعتلج في ضمائرهم عن الكيان الجزائري وجذوره العربية الاسلامية ، وعن الثورة الجزائرية وبطولاتها وذكرياتها الخالدة والدامية ، وجراحها النازفة وبؤس شعبها ومستقبله المنتظر .

إن البيئة الثقافية التونسية هي التي مكنت لأصوات الشعراء الجزائريين طوال نصف قرن من الزمن من أن تعلو على جدار الصمت المضروب وتخترق الحصار الذي فرضه الاستعمار ، وتغالب كل الصعوبات التي كانت تحول بينها وبين النفاذ الى الجمهور الجزائري لتعود اليه عبر الصحافة والمجلات التونسية رجع صدى متعدّد الأصوات بطول الساحة المغربية .

هذه الظاهرة الفريدة في تاريخ الفكر العربي ، وفي تاريخ الجوار والصلات لا تستدعى الوقوف عندها لمجرد انفرادها كظاهرة أدبية ، ولكنها تستحق الدراسة والاهتمام باعتبار أن البيئة التونسية نظرا للدور الذي لعبته بهذا الصدد ، ستظل دونما شك تفخر بكونها المنابت الأولى لهذا الشعر ، والمصدر المستوعب لكل شتات هذه القصائد التي اسعفت الظروف بعض الشعراء فضموها الى دواوينهم المنشورة ، ولم تسعف آخرين لأسباب متعددة ، فظلت قصائدهم ومقطوعاتهم نثارا بين هذه الصحف والمجلات، الأمر الذي يجعل دراسة هذا الشعر الجزائري دراسة مستفيضة ومستوعبة ، بحاجة أكيدة الى جهد ينفض عن هذه المحاولات البكر غبار الاهمال ، وينصف أولئك الشعراء بقدر ما كانوا

---

1) هو صالح باجو من مواليد غرداية سنة 1913 ، درس بها ثم بالزيتونة ، نشر عددا من القصائد بجريدة (الصباح) و (مجلة الفكر) .



الأمير عبد القادر الجزائري

يحملون من النوايا البريئة والقصد السليم اهادف الى خدمة الجزائر والعروبة والاسلام . والمواقف والذكريات والمطامح التي راودتهم حين كانت الآمال حُلما انشق من خلال قصائدهم ، فإذا بالحلم حقيقة من الحقائق التي بصروا بها وتنبأوا بها في هذا الشعر .

ومما يسجل لهذا الشعر من الميزات النادرة هو انه انطلق من بداياته منطلقا قوميا عربيا اسلاميا ، وكان شعراؤه يستجيبون بسخاء واندفاع لكل الأحداث والمواقف المغربية والعربية الاسلامية ، ويؤكدون على هذا الاتجاه قبل تأكيدهم على الخصوصية الجزائرية والوطن الجزائري، وذلك على خلاف الشعراء العَرَب الآخرين الذين كانوا يرتبطون بالوطن أولا ، ومن ثمة ينزعون النزعة القومية أو الاسلامية . إن الشاعر الجزائري الذي عاش مهاجرا بفكره أو بالفكر والجسد معا كان يرى خلاص وطنه أبعد من الرقعة الجزائرية والجغرافيا الوطنية المحدودة ، فهو المغرب العربي أولا ، وهو الوطن العربي قبل كل ذلك .

هذه الدعوة العربية الاسلامية التي تبناها الشعراء العرب المعاصرين منذ مطلع القرن العشرين تبلورت بجلاء فيما بين الحربين ثم أصبحت عقيدة وفكرا منذ الخمسينات . كان الشاعر عمر بن قدور قد بادر الى الاصداع بها في شعره في بداية القرن العشرين محددا في بعض قصائده نزعته العربية الاسلامية تلك النزعة التي برزت بجلاء في قصائد المتأخرين عنه ، وبالذات في الشعر الذي مهد لقيام الثورة ودعا اليها واستنهض لها الهمم والنفوس ، كشعر مفدي زكرياء في الثلاثينات ، ومحمد الأخضر السائحي في الأربعينات ، وصالح بن صالح خرفي ، وصالح خباشه وآخرين من شعراء مرحلة الثورة .

على أن هذا الشعر كان أيضا صورة للاخلاق العربية الاسلامية بدعوته للنخوة والثأر ، والاعتزاز بالنفس والتحرر من المستعمر . كما كان مظهرا من مظاهر وفاء الجزائريين لحق الاخوة والجوار ، بارتباط بعض شعرائه بالحركات الاصلاحية والسياسية بتونس ، ومقاسمتها الاضطهاد والتنكيل والسجون مثلما حصل لأبي اليقضان ومحمد العيد الجبّاري .

***

لقد سعت فرنسا منذ احتلالها الجزائر في سنة 1830 الى شن حملات متواصلة لطمس معالم الشخصية الجزائرية ، وفك ارتباطها بجذورها العربية الاسلامية ، والعمل على ادماج الجزائريين في الجنسية الفرنسية . وكان من أبرز ما قامت به في هذا المجال أضعاف اللغة العربية ، وفتح المدارس الفرنسية ، ونشر البعثات التبشيرية ، والتشجيع على فتح الزوايا وبعث الطرق لمواجهة الحركات الاصلاحية وتلويث العقيدة الدينية .

فالحملة الفرنسية على الجزائر كما يقول الدكتور (صالح خرفي) : « كانت صليبية في دوافعها وأهدافها ، فلا غرابة ان تتخذ من المبشرين روّادا ودعاة لها ، وتستهدي تصريحاتهم الحاقدة على الإسلام ، وتقتحم بصلبانهم المساجد تحولها الى كنائس ودور العلم والعبادة تسخرها ثكنات لجيش الاحتلال »[2]

وكرد فعل على الموقف الاستعماري الذي أخذ يزداد وضوحا مع مرور الأعوام وتغلغل الاستعمار ، حرص المثقفون على الوقوف بصرامة لمجابهة الوضع الناجم عن تحركات الادارة الاستعمارية ، سواء بالدعوة السرية في المساجد وايقاظ الناس لما يتهدد هويتهم الجزائرية وجذورهم العربية الاسلامية ، أو بالمجاهرة عبر

2) (الشعر الجزائري) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر (بلا تاريخ) ص 11

الصحافة العربية الاسلامية كما فعل عمر بن قدور وعمر راسم عندما توجها للكتابة بصحافة المشرق والمغرب قصد التنديد بهذه الأساليب الهادفة الى طمس الشخصية الجزائرية وبتر جذورها العربية الاسلامية .

كانت (الهوية الجزائرية) من بين أبرز الموضوعات التي شغلت هذه الصحف جميعها كما كان أحد محاور اهتمامات الأدباء والشعراء والمفكرين الذين حرروا بالصحف والمجلات التونسية في فترة العشرينات .

ويبدو ذلك بجلاء في تلك الظاهرة التي برزت مع اسماء الكتاب والشعراء[3] الذين كانوا يصرون على اثبات جنسيتهم الجزائرية ملحقة بأسمائهم وألقابهم للاشعار بأنهم وطنيون جزائريون ، وأن انتماءهم للجزائر انما هو ضرب من الفخار ، وأن الجزائر كيان عربي يختلف كل الاختلاف عما تدعيه السلطات الاستعمارية . فالشاعر الذي كان ينشر انتاجه داخل الجزائر لم يكن بحاجة الى اثبات نسبته لكنه يشعر بضرورة اثبات هذه النسبة كلما نشر انتاجه في الصحافة العربية الأخرى، للايحاء للرأي العام العربي والاسلامي بأن الجزائر ما تزال تحافظ على عروبتها وبأن أبناءها حريصون كل الحرص على أن يتميزوا عن المستعمر بلغتهم وأسمائهم وروحهم ودينهم وكيانهم الوطني . إن الهدف البعيد الذي حمل معظم - ان لم أقل كل كتاب وشعراء المرحلة الأولى ثم المرحلة الثانية - على أن يصروا على الحاق نسبتهم الوطنية بهم ، لم يكن التباهي بالانتماء للجزائر فقط ، أو شعورا بالذاتية مبالغا فيه ، ولكنه توجّه سياسي واضح ليقرأ المستعمر من خلاله حساباته الخاطئة بالقضاء على الكيان الجزائري وتهشيم الشخصية الجزائرية ، وليرى فيه القارىء العربي والسياسي العربي ما كان يريد من الاطمئنان على الجزائر ومستقبلها ، بعد ان كادت الدعاية الاستعمارية توهم الجميع بأن أمر الجزائر قد انتهى الى غير رجعة وان فرنستها لم يعُد أمرا مشكوكا فيه .

في هذا النطاق أصر معظم الشعراء الجزائريين الذين نشروا قصائدهم بتونس على اثبات نسبتهم الجزائرية الى أسمائهم التي كانت معروفة دونما شك لدى التونسيين ، كما أصروا على أن ينقلوا للقارىء التونسي وللقارىء العربي بصفة عامة لونا جديدا من الأدب لم يعهده من قبل ، وأن يعبروا عن لون خاص بمشاكل الجزائر التي تختلف عن مشاكل تونس باختلاف وضع الاستعمار ونوعيته في كلا البلدين .

فالاستعمار الاستيطاني الذي ابتليت به الجزائر كان يقتضي وقفة حازمة ، واصرارا عنيدا واستعدادا للمصادمة والبذل ، ودعوة ملحة لايقاظ الشعب الذي رَانَ عليه الجهل وكبلته الإدارة الإستعمارية بالقوانين الصارمة المجحفة ، والتبصير بمختلف الدعوات المغرضة الهادفة الى الادماج والتجنيس والتجنيد الاجباري ، وترويض الشعب بمختلف الأساليب . إنها جميعا مسؤوليات الشاعر الذي كان عليه ان يتسلح بالعزيمة المضاء ، وبالشعور الذاتي بالفداء ، وبحب الوطن حتى يكون القدوة والطليعة في قيادة شعبه في معركة بلورة الكيان والدفاع عنه دفاع الأبطال . لذا كان الشاعر (ع . زركشي) يرى ضميره مثقلا بهذه الواجبات والحقوق التي تحتمها تلك الظروف التي يحياها شعبه العاكف في جهله ، الغارق كالأنعام السائمة في السّبسب الخالي ، الجاهل بأن الحياة تقتضي وثبة وعملا بطوليا :

بلى راعني أرض الجزائر أصبحت
تصول الدواهي فيها صولَةَ أشبال
رأيتُ بَنيها في الجهالة عكّفا
وربك لا تصفو الحياة لجهّال
وقد أكلوا من جهلهم وتمتعوا
كما تأكل الانعام بالسّبب الخالي
وقد جهلوا أن الحياة ذميمة
إذا لم تزينها بأحسن أعمال[4]

وقد كان من واجب الشاعر أن يعمل على ايقاظ شعبه ، وتبرئة ذمته تجاه وطنه وأمته ، وعدم الانصات

3) انظر الفصل الخاص بالنشاط الصحفي للمهاجرين الجزائريين بتونس من دراسة (النشاط العلمي والفكري للمهاجرين الجزائريين بتونس) ، محمد صالح الجابري ، نشر الدار العربية للكتاب - تونس - المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1963 إذ تناول هذا الفصل فيما تناول مقالات الكاتبين المذكورين ، عمر بن قدور وعمر راسم الخاصة بهذا الموضوع .

4) (الوزير) 18 جانفي 1927

لأولئك الذين نصحوه بأنه أعزل وأنه كمن ينفخ في الرماد :

وكم قائل دعهم فإنك أعزل
فلستَ بسيّاف ولست بنبّال
فقلتُ له دعني الملام سَفاهه
فما أنا من يصغي لقولة عُذال[5]

ذلك ان الشاعر كان يحس منذ صباه بأن وطنه يدعوه الى الوقوف الى جانبه ، وأن ضميره ما يزال نابضا بهذه الدعوة التي لا تعادلها أموال الدنيا ، وأنه عليه أن يسعى لانقاذ الجزائر رغم المعوقات ورغم الدهر ومعاكسة الآمال :

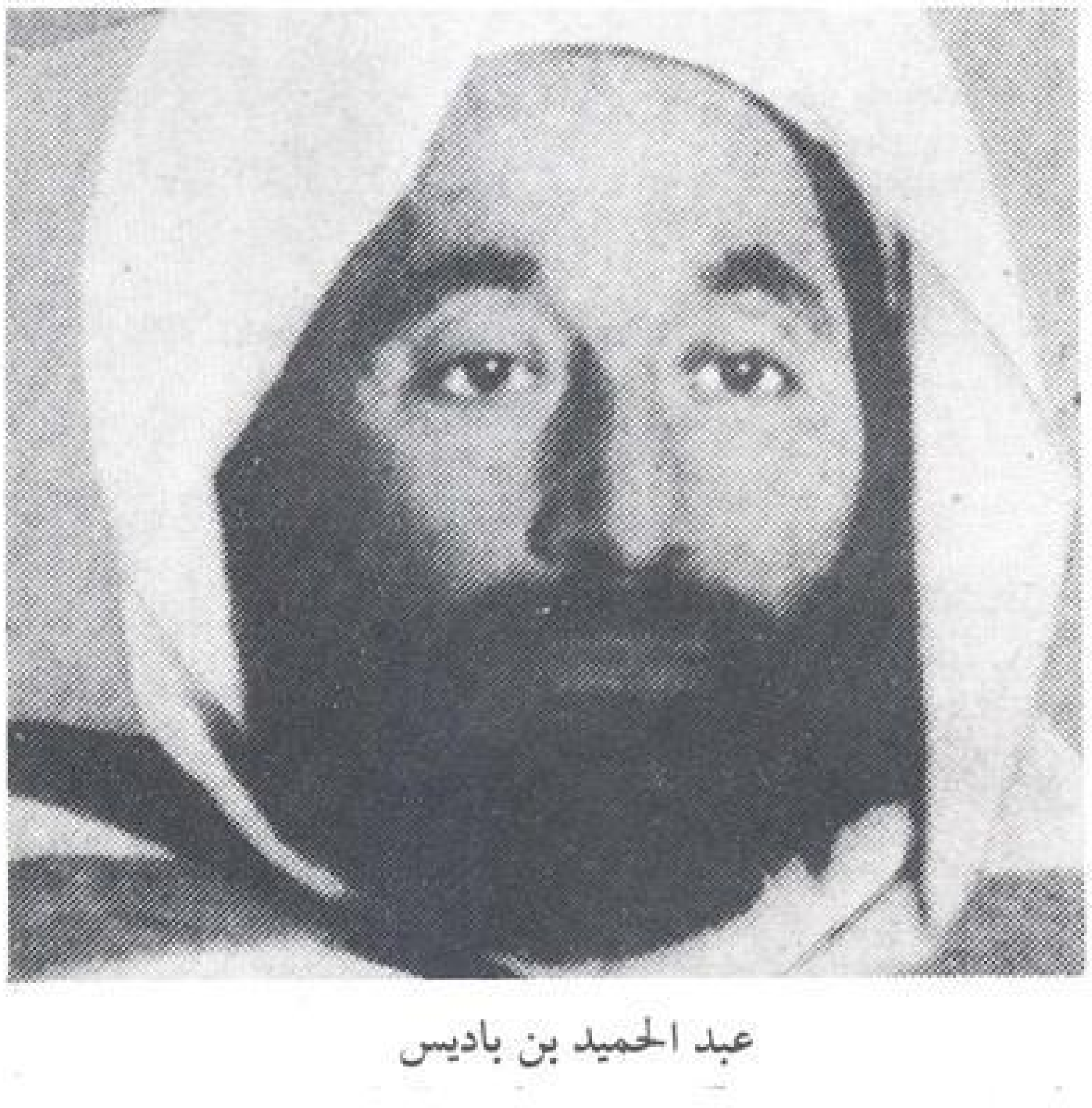
ففي ذمتي للقطر مذ كنت في الصبا
حقوق ولا تقضي عَليَّ بأموال
سأسعى لها رغم الزمان الذي سطا
وأنقذ أهل القطر من كل دجّال
وان دهري اليوم أمسى مُحاربي
وأقسم لا ينفكّ يعكس آمالي[6]

إن الشاعر الجزائري المهاجر ، بصَلابته هذه وبعناده وبشعوره بالواجب واصغائه لنبض الضمير الواعي المتدفق وطنية واخلاصا ، يرى نَفْسه قادرًا على تحدّي جميع العقبات والعراقيل ، سواء منها تلك التي وضعها المستعمر وختم بها قوانينه وأوامره ، او تلك التي ساعده على وضعها المتآمرون على الشعب ممن ذهب في روعهم أن لا وجود لكيان جزائري متميز ، فانطلقوا يلهجون بلسان المستعمر ويزينون للشعب فوائد الاندماج والتخلي عن الشخصية الجزائرية في مقابل الظفر بالشخصية البديل ، شخصية الغاصب المستعمر مما جعل الشاعر (مفدي زكرياء) ينبري لهؤلاء في عنف وتحذير ، منبها الى خدعة الاندماج مذكرا بأن الجزائر كيان ووطن مستقل ، له جذوره الواغلة في العروبة والاسلام يمتد في التاريخ الى سلالة الأبطال الذين طالما زعزعت صولاتهم الأراضي والجبال :

عصبة الاندماج مهلا رويدا
حُبك اليوم خدعة واحتيالا
إن أردتم غير الجزائر أرضا
فاهجروا الأرض والسما والرمالا
ان يكن بينكم « فيوليت »[1] يرضى
ليس يرضى سبْحانه وتعالى
ورفات النبيّ من طيبة الغرّاء ينادي على الجزائر لا .. لا
ولموسى ، وعقبة ، وابن زياد صراخ يزعزع الأجبالا
ويلتاه على الجزائر ربّا
ه ، أجرها وفكّ عنها العُقالا[7]

ومثلما هاجم مفدى دعاة الاندماج فقد حمل كذلك على دعاة التجنيس رافضا باسم الشعب أن يتحول الجزائريون الى فرنسيس باعتبارهم شعبا له مميزاته وله كيانه ، وله أرومته ودينه الاسلامي الحنيف :

فلسنا نرضى الامتزاجا
ولسنا نرضى التجنيسا
ولسنا نرضى الاندماجا
ولا نرتد فرنسيسا
رضينا بالاسلام تاجا
كفى الجهال تدنيسا
فكل من يبغي اعوجاجا
رجمناه كابليسا[8]



عبد الحميد بن باديس

5) المصدر السابق

6) فيوليت : موريس فيوليت الوالي العام على الجزائر سنة 1926 ورئيس لجنة الدفاع في مجلس الشيوخ الفرنسي للتحقيق في حالة الجزائر سنة 1931 ، اشتهر بمشروع اصلاحي حمل اسمه .

7) (ج الشباب) 5 مارس 1937 ، وجريدة (السردوك) 7 أفريل 1937 .

8) (تونس) 25 ديسمبر 1936 .

تاريخ أدبي

وإذا كان مفدي زكرياء يشدد النقمة على دعاة الاندماج والتجنيس ويرى فيهم سدنة للاستعمار وأعوانا اذلاء له ، ويرى أن العروبة والاسلام تستغيث بأصوات الرسول (ص) وموسى بن نصير ، وعقبة بن نافع ، وطارق ابن زياد كيما تتوقّى الجزائر ما يحيق بأهلها من بلاء الاندماج والمسخ وذوبان الكيان والتشكيك في ارتباطاتها القومية الاسلامية ، فإن الشاعر (محمد السعيد الزاهري) يرى أن الحفاظ على الكيان الجزائري لا يكمن فقط في التذكير بالامجاد وفي التهديد والوعيد والتحذير ، والتصدي لأصحاب الضمائر الخائرة ، ولا يكمن في الاكتفاء بالحلم في الماضي ولكنّ الحفاظ على الكيان يقتضي ابداع حاضر مماثل للماضي المؤثل للأجداد ، فالكيان لا يقوم في نظره على الوهم والفخار الزائل بقدر ما يقوم على تغيير الواقع المرير الذي تعيشه الجزائر ، والعمل الدائب للخروج بالشعب من السجن الكبير الذي يعيش فيه ، وتحطيم كل القوانين الباغية التي صنعتها (الأم) فرنسا ، لذا تراه يعتب على الشعب زهوه بماضيه ويكشف له عن واقعه البائس الأليم ليهز ركوده ويسحبه من سجف الأحلام ، ويضعه أمام مسؤولياته الحاضرة ككيان يجب أن تدب فيه الحياة :

ألا أيها الشعب الفخور بمن مضوا
أتزهو بشيء من فخارك زائل
مضى المعشر الشم الأولي لسبيلهم
بما كان من عزّ وبيض فعائل
فماذا صنعت اليوم يا شعب بعدهم
فانك أنت اليوم في زيّ خامل
إذا كانت أعناق البرية حرة
فأعناقنا مغلولة في السلاسل
وإنّا لمسجونون وسط ديارنا
خضوعا لقانون من (الأم) عادل[9]

9) (النهضة) 3 ماي 1925

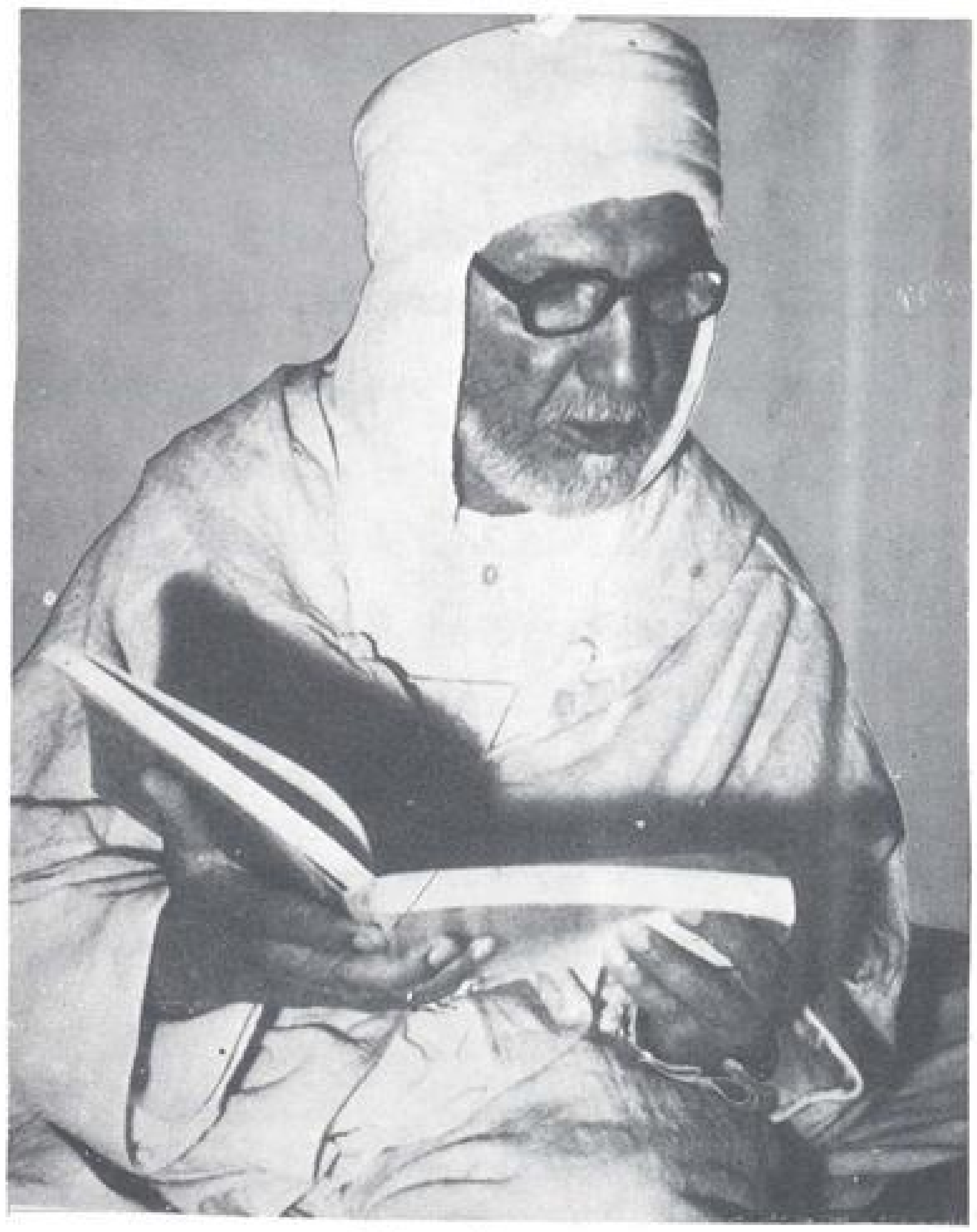
تلك هي صورة الجزائر كما تبدت (للسعيد الزاهري) حال عودته اليها من تونس في سنة 1925 ، دخلها فإذا به أمام مشهد لم يألفه حين كان يقيم بتونس ، رأى وطنه يشكو القيود ، مثخنا الجراح ، أحاط به سور كبير بطول حدود البلاد ، كما رأى شعبه مشدودا الى الماضي ، يعاني مرض الحنين الى الأجداد ، مستجيرا بالتاريخ وقد كان عهده بالجزائر أثناء اقامته بتونس حلما من الأحلام التي تخطر بالبال من خلال الذكرى والتشوق فتشيع في نفسه القوة والشدة والمراس .

كان أحد فتيانها الذين تغربوا عنها لا هربا منها ، ولا تملصا من مقاسمتها الرزء والعبء والاضطهاد ، ولكنه تغرّب من أجلها ، ليرفع عنه الجهل ، ويتزود من المعرفة التي تُؤهِّله لأن يضطلع بالدور الذي ينتظره. وطيلة اقامته بتونس لم يكن الزاهري لينسى وطنه ، بل كانت الجزائر تعيش في قلبه وملء جوانحه ، وكلما داهمه القلق وضاق بحياته وغربته ، ولامس اليأس نفسه بدت له الجزائر التي تركها خلفه . تهيجه بالذكريات التي تزيد القلب تلهفا اليها ولوعة ، وتحثه على المزيد من طلب العلم فينسى المتاعب وتكبر المسؤولية ويعظم الخطب :

قضيت حياتي مدلجا ومؤوّبا
ولكن كأني رمتُ عنقاء مغربا
تودّ الليالي لو تثني عن المنى
وعزمي يأبى حتى أدرك مطلبا
ومن يبتغ الأمر الجليل فانه
يكابد فيه متعبا ثم متْعبا
بلوت مراس الحادثات فلم أجد
خبيرا بعقبى الدهر إلّا مجربا
إذا جرّ صرف الحادثات الى العلا
فأهلا بصرف الحادثات ومرحبا
تركت ورائي بالجزائر منْ إذا
تذكَّرْتهم زادَ الفؤاد تلهبا
وماهني خطب سوى أنني أرى
هلال بلادي للأفول مصوبا[10]

وهكذا نرى الشعراء الجزائريين المهاجرين الى تونس يشعرون شعورا حادا بما يهدد الكيان الجزائري من أخطار الاستعمار والجهل معا ، وكذلك من ذوي النفوس الضعيفة فكان همهم بث الوعي في الشعب . وباشعاره

10) (النهضة) 1 سبتمبر 1923



محمد العيد ال خليفة

بأن له تاريخا ومجدا حافلا وانه راسخ الكيان ضارب الجذور في حضارة عريقة تتميّزُ كل التميز عن حضارة المستعمر ، وأن على الشعب أن يعي حاضره كما يعي ماضيه ، ولكن مسؤولية هذه التوعية وهذا الايقاظ تعود بالدرجة الأولى الى اولئك القادة من رجال العلم الذين يملكون السلاح الوحيد القادر على مجابهة الاستعمار في هذه المرحلة ، ألا وهو سلاح العَلم . ولهذا الغرض نرى (مفدي زكرياء) يحث الشيخ (الطاهر عبد السلام)[11] حال تخرجه من الزيتونة على الالتحاق بالجزائر لحاجة البلاد اليه ليساهم في معركة الكيان والأصالة :

فامدُد يمينك نحو الشعب إنّ له
وراء سعيك يا فخر العلا غرضا
وابلغه مأمله في العلم وابنِ له
صرحًا تعهده الأسلاف فانقرضا
وأحْيه بعدما أودت به محن
من الجهالة والبغضاء فانتقضا
سعى فخاب فرام العون فامتنعوا
فرام صبرا فأعيا نيله فقضى[12]

11) (النهضة) 26 ماي 1925 .

12) الطاهر عبد السلام ولد في أواخر العقد الأول من القرن الرابع عشر كما يقول درس بقريته ثم بالزيتونة ، انظر ترجمته في كتاب الشيخ الهادي السنوي ، شعراء الجزائر في العصر الحاضر) ص 59 ج 2 ، 1927 .

ان حالة الجزائر وما كانت عليه من بؤس وحاجة الى منافح يدفع عنها الضر ، ويسعى الى خلاصها بكل السبل كانت تنعكس لا على نفوس الشعراء وفي قصائدهم فحسب ، بل كانت تنخر وجدانهم وتؤجج فيهم نار الحمية في أتون اليأس والكمد الذي ينتابهم كلما شعروا بأن كيان وطنهم مهدد بالضياع ، وان تاريخ امتهم الحافل بالبطولات مرتبط بمصير الجزائر منذ الأزل وانه بسقوط هذا الكيان سيتلاشى كل المجد العربي . لذلك أراد الزاهري أن يصارح بهذه الحقائق (محمد الهادي السنوسي) حين دعاه لأن يكتب اليه ترجمته التي نشرها بالجزء الأول من كتابه (شعراء الجزائر في العصر الحاضر) متجاوزا الحديث عن نفسه وعن الترجمة المطلوبة منه ، الى الحديث عن الكيان الجزائري وارتباطاته العربية الاسلامية ، وعما يخالجه من أسى وحسرة وهو يرى هذا الكيان ينهدّ ويرى الغد ليس بقريب ، قائلا لمخاطبه بهذا الصدد ، شارحا الأوضاع العامة لبلاده : « إنه ليكاد يقضي عَلَيَّ الكمد ويقتلني الأسى اذا أنا ذكرت ما كان لوطني من العزة والشرف وما كان له من السيادة على الفرنجة . . . ثم أراه بعد ذلك كله الى الذلة والهوان .

كيف لا أمتلِئُ غما عندما أذكر شرف آبائي الجزائريين قد سقطت دول الاسلام قاطبة بسقوط دولة الجزائر فانها وحدها كانت ترد الغارات التي شنتها أوروبا على الإسلام وعلى أمم الشرق كافة . . .

إن الشعر هو الشعور ، وأبناء الجزائر يشعرون جميعا بهذه الآلام فما بالهم لا يكتبون شعرا أجمعين ؟ .

أشعر بمجد الجزائر القديم فيخيل الي ـ كما يخيل الى كل شاعر ـ أني أرى بعينيّ آبائي بناة ذلك المجد الأثيل والشرف الرفيع ـ يمشون مشية الزهو والخيلاء على العالمين فأندفع أذكرهم فأقول :

همُ القوم لاهمّ الزمان كهمّهم
ولا باعهم عما أرادوا بقاصر

وأقول :

فكانوا هم القوم الأكابر في الورى
وما كان قوم غيرهم في الأكابر

تاريخ أدبي

وأشعر بعد ذلك بما صارت اليه هذه الأمة من البؤس والالم فينفطر قلبي انفطارا ، ويغلي صدري هموما وأحزانا فأتنفس الصعداء أروح بين جوانحي فأقول :

فيا وَيْح أحرار الجزائر كم وكم
يهيج علهم من هُموم وبَلْبَال
لقد كسَّر الناس القيود وحطموا
ونحنُ بقينا في قيود وأغلال

ثم مازلت كذلك أنفث من صدر موتور وقلب محزون نفثات . . . »[13] ولعل من بين الأسباب التي جعلت الزاهري واضرابه من الكتاب والشعراء الجزائريين يتعصبون هذا التعصب المحمود للكيان ، ويكرسون مواهبهم لخدمته وابرازه والانشغال بكل همومه ، هو وجودهم أحيانا في المهجر ، وبعدهم عن الجزائر نفسها ، وعدم اتصالهم اتصالا متواترا بأخبارها ، بالاضافة الى ما كان يواجههم من مواقف محرجة من بعض (الأحداث التونسيين) الذين أعماهم الضّلال مثلما أعمى عصبة الاندماج في الجزائر نفسها ، فكانوا ينكرون الكيان الجزائري ويتهجمون على « أمة الجزائر بغير حق» فكان الزاهري وأضرابه يتصدون لهذه الفئة القليلة الجاهلة ويحامون عن أمتهم ووطنهم بما كانوا ينشرون في الصحافة التونسية وخاصة صحيفة (النهضة) .

ويبدو أن المواقف المحرجة التي تعرض لها الزاهري من هذه القلة الضالة هي التي دفعته كما يقول الى أن يعود الى الجزائر حال تخرجه من جامع الزيتونة في سنة 1925 ، ويبادر بإنشاء جريدة اسماها (الجزائر) أيضا وجعلت شعارها (الجزائر للجزائريين)[14] أصدرت منها ثلاثة أعداد لم تصبر الادارة على حرارتها وصدق وطنيتها فعطلتها وشيكا » .

13) (شعراء الجزائر) ج 1 ص 63

14) (شعراء الجزائر في العصر الحاضر) ج 1 ص 67

وما أظن أن الزاهري فعل ذلك فقط بقصد رد الفعل تجاه سلوك الآدارة الفرنسية ونزعتها في طمس معالم الشخصية الوطنية الجزائرية ، أو الايحاء الى (الأحداث التونسيين) الذين عناهم مقاله بأن ثمة شخصية جزائرية ، ومثقفين جزائريين لهم الامكانيات الكفيلة بالدفاع عن كيانهم ووطنهم ، ولكنه قصد الى كل ذلك جميعا احياء صوت الجزائر وبث النخوة في جميع الجزائريين من خلال هذا الصوت الذي يخمد على الدهر ، مما جعله يفتتح العدد الأول من هذه الجريدة بقصيدته التي جعل عنوانها (الجزائر تحيي الجزائر) والتي تعبر عن اصرار الشاعر على الاستماتة والنضال في سبيل حماية وطنه والنضال من أجله حتى النهاية :

فيا وطني إن كنت من قبل ذاعَنَا
وما لك من صرف الحوادث من وال
فها قد أتاك اليوم عصر مذهب
وها قد أتتك اليوم أيام إقبال
وان كنت يا شعب الجزائر ذاعنا
فها أنت تدنو من شفاء وإبلال
ويا وطني ان كان قد عضك الأسى
قديما فسوف تَغْتَدِي ناعم البال
سيكفيك فتيان الجزائر ما به
شقيتَ زمانا من ذهول واهمال[25]

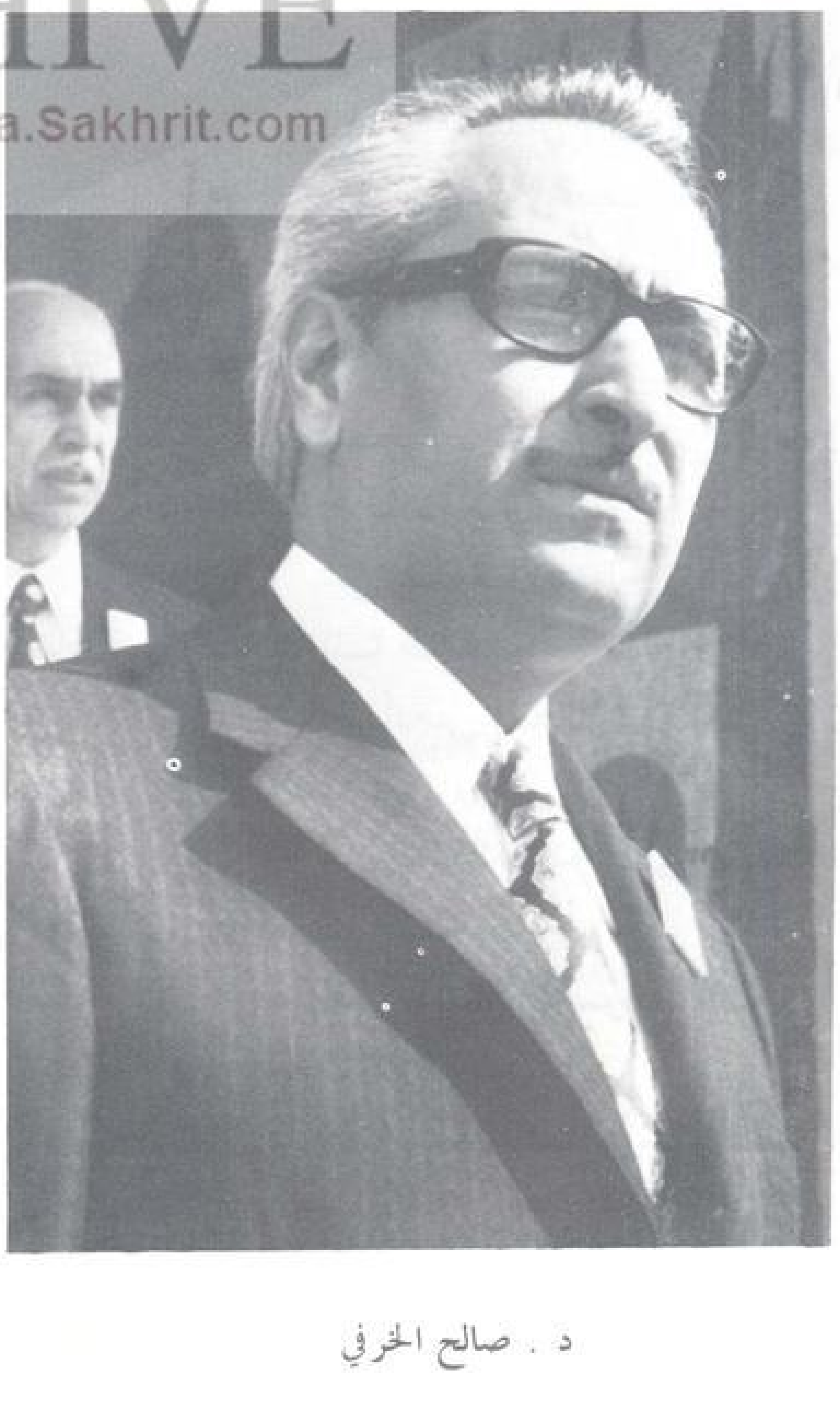
نبرة القوة والتفاؤل والايمان بالمستقبل هي أهم ما يميز شعر الزاهري في هذه المرحلة المبكرة من مراحل معركة الكيان ، ولعله بسبب هذه النبرة الحادة والشعور الطافح بالوطنية من خلال جميع قصائده ، ومن خلال عنوان جريدته ووجهتها السياسية تعرض الى ما تعرض اليه من مصادرة وكبت ورقابة صارمة .

فالسلطات الاستعمارية لم تكن تخشى قصائد الشعر الثورية بقدر ما كانت تخشى جريدة وطنية تجسم الجزائر معنى واسما ، وتحيي في النفوس ما دأبت السلطة على قتله باطراد وهو الشعور بالكيان وبالجذور . فالجريدة هي السلاح الوحيد الذي كان بامكان الجزائري ان يشرعه في وجه السلطة ، وهي المجال الوحيد الذي كان بامكانه أن يذيع اشعار الشعراء ومقالات الكتاب بين الناس ، والشعراء الذين احترفوا السياسة أو نزعوا في اشعارهم

15) (شعراء الجزائر في العصر الحاضر) ج 1 ص 72

نزعات سياسية محضة مثل (الزاهري) و (أبي اليقظان) كانوا أكثر الناس احساسا بأهمية الجريدة وصدورها في مجتمع يفتقر الى أبسط أسباب التعبير عن قضاياه ومشاكله ، الأمر الذي دعا الشاعر أبي اليقظان الى أن يربط تخلف الشعب الجزائري بعدم إقدام الشعب على اصدار صحف مماثلة للصحف التي تصدر بتونس ، وكان ينعى على الجزائر عدم ترسمها خطى الجارة الشقيقة في بعث نهضة سياسية صحفية تعرف بالكيان الجزائري . فالصحافة في نظره هي حياة الشعوب وهي لسانها وهي وسيلتها الى السعادة والتحرر ، وما دامت الجزائر في نظره لم تعرف عصر الصحافة الوطنية فهي شعب بلا هوية مقتول الاحساس حظه الخسران والحسرات :

يا تونس الخضراء زهرة عصرنا
فلقد بدت من فجرنا نسمات
هذا قليل من كثير من حظو
ظلك اذ عملت وكان منك ثبات
أما البلاد الراقدات فحظها الحرمان والخسران والويلات



د . صالح الخرفي

في عصر توزيع الحياة على بنى الانسان نابت أهلها ضربات[16]

وأمام فقدان الوسيلة ووقوف المستعمر حائلا دون اصدار صحف وطنية ظل الشعراء يعمقون الاحساس بالوطن ، ويعبرون عن مطالب الشعب ، ويخوضون معركة الكيان باشعارهم فحسب ، تارة بدعوة رجال العلم والشعب الى اليقظة والتنبيه الى حال الجزائر ، وتارة أخرى بتفجير الأحاسيس والمشاعر الوطنية الذاتية ، وتعميق معنى الوطن ، واظهار روح البذل والفداء والتضحية بالنفس إذا عز النفيس مثلما رأى (مفدي زكرياء) أن يخاطب وطنه واهبا إياه الروح والدم معاهدا على الاخلاص له ، موقفا شعره من أجله :

وطني بالدم الزكي أفديك
يمينا شريفة وعهودا
وطني في هواك أخلصت شعري
وضميري ومهجتي والوجودا
وطني أنت جنة الخلد على الار
ض فهيهات في الورى أن تبيدا
وطني إننا ضحاياك في السلم
وفي الحرب بغية ان تسودا
فإذا شئت فاتخذنا سيوفا
واتخذنا إذا أردت وقودا[17]

وتستعر النخوة في نفس الشاعر فلا يكتفي بهذه العطايا السخيات التي قرر ان يهبها شعبه ، ولكنه يضرب في التاريخ ليصل الماضي بالحاضر بالجدود الذين كانوا أسيادا ، والذين لم يعرفوا الكبوة كي يبصر الشعب بهذا الماضي المجيد وبأنه ليس مقطوع الصلة أو مبتور الجذور ، فالكيان الجزائري هو اوغل في العراقة من مجرد هذه اللحظات التاريخية السائدة :

نحن قوم جدودنا ملكوا الد
نيا فهيهات أنْ نعيش عبيدا
صيد في الدماء من نخوة الملك ينادى بنا العلا والصعودا
في حنايا الضلوع للصحب خلدا ، لا قبورا زكية ولحودا
عقبة يصرخ النجاة وموسى وابن
زياد سجّدا وقعودا

16) (المنبر) 22 جويلية 1920 .
17) (الوطن) 22 أوت 1937

تاريخ أدبي

إنها نخوة وحماسة وتفجر لكل الكبت الذي عاناه الشاعر وهو داخل وطنه وقد صادرت السلطات الاستعمارية صوته ، وأخمدت أنفاسه ، وحالت بينه وبين مناجاة شعبه الذي يعيش بينه ، فوجد الفرصة متاحة في احدى زياراته لتونس ليجد نفسه طليقا حرا يصرخ بملء رئتيه ، ويؤثل امجاد الجزائر ويربط ماضيها بحاضرها ، مكتفيا بأن يخاطبها على البعد من خلال الصحافة التونسية علّ صوته يصل الاسماع .

إن الشاعر الذي يعيش الكبت والاضطهاد داخل وطنه لهو أشبه بالعصفور في القفص . وهل يلذ الغاب للطائر الذي في القفص كما يقول الشاعر (حمزة بكوشة) :

لا يلذ الغاب للطير الذي
ولدته أمه في القفص
همه أكل وشرب . . ونو
مٌ وبعد عن يد المقتنص
من على الخسف تربي ناشئا
لا يرى في الخسف من منتقص[18]

لقد عاد حمزة بكوشة الى الجزائر بعد تخرجه من جامع الزيتونة سنة 1926 ، ولكنه فوجيء بالوضع المتعفن هناك فانقطعت أخباره لفترة عن جريدة (الوزير) التي دأب على الكتابة فيها وعن صديقه الشاعر التونسي محمود بورقيبة . ثم لم يلبث أن عاود الصلة من جديد يكتب (زفراته)[19] المتعددة التي حاول من خلالها أن يبث شكواه وأن يصور بطريقة اللمح أحيانا ، والمباشرة حينا آخر واقع الجزائر ، واقع الكيان المصاب .

لذلك أبى الغناء حين دعي الى الغناء لأن الغاب لا يلذ للطائر الذي ولد في القفص . . وحتى إذا قدر لهذا الطائر ان يخرج من القفص ليتمتع بمشاهد الربيع فخير له أن يصفق الجناحين ويسفر في سماء لا تظلها القيود لأن الصائدين بالمرصاد لكل مغرد :

يا طير كيف على الغصون تغرد
طربا وكم من صائد لك يرصد
غرتك أرض بالربيع ترنمت
وغدت لبهجتها الكواكب تسجد
غرتك أزهار يضوع أريجها
وأريجها (غاز) به تتنكد
ابرحْ مكانك لا عدمتك طائرا
فسبيل طيرك في الفضاء ممهد
اسكن حياتك مفردا ومجدفا
حيث المجاهل لا وقودا توقد
وإذا ظمئت فكن إذا هب الصبا
مترقبا ان (الصبا) لك مورد
ودع (الربيع) لأهله ونعيمه
ان كنت في الدنيا السلامة تنشد[20]

وعلى طريقة القدامى في الحنين الى الحرية ، والتخلص من عذاب المنفى والأسر ، لا نجد (محمد العيد الجبّاري) يفعل ما فعله (حمزة بكوشة) الذي أشار على الطائر بأن يبرح الأرض الى العلياء ، ولكنه يلجأ الى ما لجأ اليه أبو فراس الحمداني والشعراء القدامى في مناجاة الحمام المحزون ومواساته وتخفيف الحزن عنه ، وذلك عندما كان الشاعر منفيا من وطنه تونس الى وطنه الأصلي الجزائر في أحد سجون مدينة (قسنطينة) :

يا حماما بكى زمانه بالتسجيع ، مهلا ستنقضي الأحزان
خفف الحزن يا حماما معنّى
لن تدوم الأفراح والأشجان
فإذا قد ظلمت إنا ظلمنا
وبأدهى المصاب نحن نهان
فعليك اعتدى الغراب ، ولكن
عن حمانا قد اعتدى الانسان
بالمناقير قد جرحت وإنّا
جرّحتنا الأهوال والنيران
أنت بالأيك نازل كل حين
وعلينا تناءت الأوطان[21]

---

18) (الوزير) 7 سبتمبر 1933

19) (الوزير) 5 جويلية 1935

20) (الوزير) 5 جويلية 1935

21) (الفرائد في العلم والأدب والاجتماع) لمحمد العيد الجباري ص 18 المطبعة الفنية تونس 1936

وقد اتخذ التعريف بالكيان الجزائري ، وبالحالة التي عليها الوضع شكل المسابقات والمساجلات في بعض الأحيان لإشراك أكبر عدد ممكن من (قارضي الشعر) ولاثارة انتباه أكثرية القراء واشغال الأذهان والقرائح بالجزائر .

وقد اقترحت في هذا الصدد جريدة (النهضة) في شهر ديسمبر 1923 ببيتين من شعر السعيد الزاهري طرحتهما لشحذ اذهان قرائها ، والاعلان بواسطة لجنة على أحسن التشاطير فكان الاقبال على هذه المسابقة من طرف الجزائريين كبيرا حيث أجاب عن هذا الاقتراح أهم الشعراء آنذاك من داخل الجزائر ومن المقيمين بتونس . . والبيتان هما :

إلام بني قطر الجزائر لا نلوي

عِذارًا الى ما يكسب العزّ والفضلا

متى نتحامى الجهل نبغي معارفا

فشينٌ على ذى اللبّ أنْ يألف الجهلا[22]

ومن جملة من ساهم في هذه المسابقة (مبارك بن محمد الميلي الزيتوني)[23] و (محمد الصالح التبسي)[24] و (الشريف بن عبد الحفيظ البسكري)[25] و (عبد الله بن مبروك الطولقي)[26] و (علي بن محمد بن عمارة)[27] و (زموشي السعيد بن محمد الصائفي)[28] و (محمد الشريف بن أبي رزق السطيفي)[29] و (السعيد بن محمد بن العبيدي أكونيني)[30] و (الحفناوي ديه)[31] و (محمد بن محبوب)[32] و (محمد خير الدين البسكري)[33] و (محمد الصديق بن عريوة)[34] و (الطيب بن الهاشمي)[35] وأكثر هؤلاء كان يعرف نفسه بالانتساب الى الجزائر .

وجاء في معظم هذه التشاطير أن الجزائري يرفض الخنوع للجهل ويطمح الى نيل المعارف وكسب الفخار ، وتلك لعمري هي سبيل المجد وطريق الظفر بالمناصب العليا . وقد جاءت هذه الردود والمساهمات بمثابة الاستجابة للنداء وردا على التساؤل الذي طرحه الشاعر الزاهري ، مما يدل على شدة الاحساس بكل ما يمس الكيان وبناء الكيان من بعيد أو قريب . لقد أجمع القوم على رفض الجهل وعلى اثارة نفس الحمية في نفس القارىء الجزائري . يقول مبارك الميلي :

إلام بني القطر الجزائري لا نلوي)

على من دعا للمجد والنصح قد أولى[36]

ويقبح لهو المرء والناس قد لوت

(عذرا الى ما يكسب العز والفضلا)

(متى نتحامى الجهل نبغي معارفا)

نشيد بها فخرا تنال بها السّبلا

ألا هل لبيب يرعوي عن جهالة

(فشين على ذي اللب أن يألف الجهلا)

وقد انتظمت لهذه المناسبة (لجنة الأدب) وأمعنت النظر في التشاطير فكان الفائز في هذه المسابقة الأدبية هو السيد (محمد خير الدين البسكري)[37] وهو صاحب التشطير التالي :

(إلام بني قطر الجزائري لا نلوي)

كتائب عزم توسعن قطرنا نبلا

ألسنا بني قوم لووا بخيولهم

(عذارا الى ما يكسب العز والفضلا)

(متى نتحامى الجهل نبغي معارفا)

فنبني صروحا دونها الفلك الأعلا

أما راعنا أنا ألفنا جهالة

(فشين على ذي اللب أن يألف الجهلا[38]

---

22) (النهضة) 7 جانفي 1924
23) (النهضة) 10 جانفي 1924
24) (النهضة) 12 جانفي 1924
25) (النهضة) 12 جانفي 1924
26) 12 جانفي 1924
27) « 17 «
28) « 15 «
29) (النهضة) 16 جانفي 1924
30) « 15 «
31) « 20 «
32) « 17 «
33) « 17 «
33) « 17 «
34) « 17 «
35) « 10 «

36) (النهضة) 1 جانفي 1924
37) محمد خير الدين البسكري ، شاعر جزائري من خريجي جامع الزيتونة بتونس .
38) (النهضة) 26 جانفي 1924

والواقع أن طريقة « تشحيذ الأذهان » وتنبيه القرائح وأسلوب التشطير لم يكن أمرا مبتدعا في هذه الفترة ، إذ شجعت الصحف التونسية هذا اللون من الأدب ولكن بطريقتين مختلفتين: الطريقة الأولى توختها الصحافة الرجعية والموالية للاستعمار بطرح أبيات من حين لآخر في الغزل والمدح والهجاء ثم تدعو الشعراء الى تقليدها وتشطيرها والغرض من ذلك الهاء المثقفين عن واقعهم والبعد بهم عن قضايا مجتمعهم[39] والنزول بالأدب الى الاسفاف والتقليد وطرق الموضوعات الخارجة عن اهتمامات المجتمع .

أمّا الطريقة الثانية فهي التي ابتدعتها الصحف الوطنية التي أخذت ترد على أساليب الصحافة الأخرى ، وتغري الشعراء بتشطير أبيات في الوطنية ، والدعوة الاصلاحية ، والحماس والشعور بالعزة والتفاخر بالماضي .

وقد شارك الأدباء الجزائريون في هذه الحلقة الأخيرة دون أن يقعوا في احبولة التهريج وينساقوا مع الصحف الاستعمارية والرجعية لأن قضاياهم ومشاكلهم ارتبطت ارتباطا وثيقا بالصحف الوطنية والاصلاحية والحزبية وقليلا ما شارك الجزائريون في مساندة تحرير الصحف المشبوهة .

وارتباط هؤلاء الشعراء والكتاب بالصحافة الوطنية خاصة لما يدل على طموحهم إلى أن يروا الكيان الجزائري يزدهي بمثل هذه الصحف وان هذا الكيان يجب ان يظل لصيقا بالوطنية وان اسم الجزائر اسمى من ان يشوه في الصحف المشبوهة .

تلك هي المدرسة التي تبلور فيها معنى الكيان الجزائري فكان يمثل عبر مراحل الصحافة التونسية نقطة مضيئة مشرقة سواء في الكتابات النثرية أو الشعرية وفي القصائد المطولة ، أو في مقطوعات التشطير والمسابقات .

39) انظر كتاب (الشعر التونسي المعاصر) لمحمد صالح الجابري ج 1 ص 89 الشركة التونسية للتوزيع 74

ومن المناسب أن نشير إلى المشاركات الهامة من طرف الشعراء التونسيين في مثل هذه المسابقات الوطنية الجزائرية إذ كانوا يعبرون بنفس المشاعر ويشاركون في التوجيه ، ويعتبرون قضية الجزائر قضيتهم الشخصية وقضية العروبة والاسلام[40] . كما كان الجزائريون أنفسهم لا يشعرون بالفوارق بين أبناء القطرين فيساهمون في كل مسابقة تطرح على الصفحات التونسية خصوصا إذا كانت مسابقة وطنية تعمل على غرس الحمية وروح النضال مثلما فعلت جريدة (العصر الجديد) التي طلبت : « من حضرات سادتنا الأدباء تشطير بيتين لامام الشعراء (حافظ ابراهيم) ليوقظ حمية اخواننا الوطنيين حتى يكون لهم في هذا الباب ما كان للمصريين المتقدمين ، فما وسعهم حفظهم الله الا أن أجابوا دعاءنا » ومن بين التشاطير الجزائرية التي وردت على الجريدة تشطير هذين البيتين من قبل الشاعر (محمد الأمين العمودي) (ببسكرة) :

(وخبرهم وأنت بنا خبير)
وأخبر منك آثار الجدود
وقل جهرا لدى الأحرار واشهد
(بأن الذل شنشنة العبيد)
(و أن نفوس هذا الخلق تأبى)
ولو قرعت بأسواط حديد
وضوعف ما أتاها من عذاب
(لغير الاهاذلّ السجود)[41]

وإذا كان واضحا أن القصد الأساسي من هذه المسابقات الوطنية بعث الهمم وتربية النفوس على الاباء والشمم ، ومواصلة الحديث سجالا حول الجزائر وقضيتها وكيانها الوطني فان مما لا شك فيه ان هذه الصفحات القليلة التي سلف استعراضها بشأن الكيان الجزائري وموقف الشعراء من الدفاع عنه تكشف عن الجهد الباهر المبكر الذي قام به شعراء هذه المرحلة معبرين عن شتى الأحاسيس الشعبية في أسف لما كانت عليه حالة هذا الكيان من تصدع وركود وسبات ، وفي نخوة أحيانا أخرى لما لهذا الكيان من رصيد تاريخي وجذور ضاربة في النضال والدفاع عن الشخصية .

40) انظر تشطير الشاعر التونسي احمد خيرالدين (النهضة) 17 جانفي 1924

41) انظر (العصر الجديد) 13 سبتمبر 1920

لذلك لم ينفك اولائك الشعراء يتوجهون بالخطاب الى الشعب ورجال العلم للقيام بما من شأنه ان يحفظ هذا الكيان من ظلم المستعمر وعاديات الدهر ، وخيانة الغادرين .

على أن من الانصاف ان نذكر بأن هؤلاء الشعراء ومعظم شعراء الجزائر الذين كتبوا في تونس وفي غير تونس لم تكن دعوة الكيان في نظرهم منفصلة بأي حال من الأحوال عن قضية ارتباطات هذا الكيان بجذوره العربية الاسلامية ، بل كانت الدعوة الى كيان جزائري مستقل في نظرهم تعني في جوهرها عودة لذلك التاريخ العربي الاسلامي الذي يحاول المستعمر طمسه وتشويهه بشتى الأساليب ليفرغ الكيان الجزائري من محتواه الحضاري ، ومن ثمة يتيسر له تطبيق سياسته الادماجية والاطباق عليه ، والحاقه بفرنسا (الأم) ولذلك قلما نعثر على شعر في هذا الصدد لا يصل الماضي بالحاضر ، ولا يعبر السخط على الحاضر لأنه لا يمثل الماضي تمثيلا ناجعا . وقد لاحظنا ذلك جليا في قصائد مفدي زكرياء والسعيد الزاهري وغيرهما ممن تناولوا موضوع الكيان الجزائري .

(يتبع . . .)



شعر

الوجهُ الّذي لا ينحني

جمال الدّين حشّاد

في الأذن همسة أقحوان السرّ تطربني. تشع وخادم القصر الخرافي
يحتسي ألوان فاكهة العراء ...
الأقحوان يلوح ليلة مولد الجسد الموشم بالعياء ...
ويمتطي وجعًا ضبابي الملامح أو يُراود نرجس الأحلام سرًّا
دُون أن يستجمع العسس البدائي
صوت سيّدة يحاصرها الغبار
ويشتهيها راهب الدّيرْ ...
غامض القصمات يعقد لحنه الموبوء بالوطن الفراغ ...
أأقُول ذاك المنتهى
أأقول إن الشمس تحترف الذبول وتشتهي
صوت الصبيّة وهي تنتظر البراقْ
يكوي أصابع طائر الوله الصّدىء

شعر

بالضوء ...
سألوهـا
عن هزيمة جيش طروادهْ
وعن زحف المواجع في ضمير الخيزرانْ
عن كل جائع
يفترش الوجه المسالم بين أعشاب الفجيعة والحدادْ ...
صمتت وناوشت النهار المختفي
في أضلع الفقراءْ ...
لو كان هذا عرسها
تفد الزواحف من جديد تحملُ الشبح الموالي
للخريف الانتشاء ...
تجاسري وهبيني
موج الحياة هبيني
روح النشيد الصادح الشاحبْ ...
هبيني واشربيني حسرة ...
تستقبل الأشلاء واجمهْ
لكنّها إذ تقرع النفس الوديعة تكتفي بالخوف القديم
ويسقط الوزنْ
في آخر القصيدْ ...

مفهوم القراءة الجديدة للتراث اللساني العربي وما يتعلق به من قضايا منهجية من خلال بعض النماذج

علي العشي

لقد عرفت الدراسات العلميّة المتعلقة بالتراث الفكري العربي مرحلتين اتصفت المرحلة الأولى بالوصف والتعريف بأعلام الفكر والأدب والفلسفة ودراسة أهمّ الاتجاهات الفكريّة والأدبيّة والفلسفيّة في المجتمع الإسلامي . وقد كان الاهتمام في هذه المرحلة مركّزا على إبراز مصادر الحضارة الإسلاميّة وخاصّة الفلسفة اليونانيّة ومدى تأثيرها في الفكر العربي .

أمّا المرحلة الثانية فهي تجاوز لمستوى الوصف والتعريف قصد الغوص في خصائص الفكر العربي وبيان علائقه المختلفة مع الفكر العلمي الحديث وهذا الهدف الحضاري لا يتحقق الاّ بنقد العقل العربي الإسلامي في جميع مستوياته وفهم خصائصه فهما عميقا يتجاوز الوصف الى التفسير[1] .

انّ الدراسات الملتزمة بمقتضيات هذا الاتجاه في البحث تنطلق من المصادرة التالية وهي أنّه قد بات من الضروري اعادة النظر في التراث اعتمادا على رؤية جديدة منافية للتصوّرات السّابقة اصطلح على تسميتها بالقراءة الجديدة .

انّ مفهوم القراءة الجديدة يكاد يكون الأرضيّة المشتركة بين الباحثين المعاصرين الذين يسعون الى التعمّق في فهم ظواهر الفكر العربي الإسلامي في جميع مجالاته ولعلّ الفكر اللغوي يعتبر من أبرزها . ولذلك فانّنا سنتناول قضيّة القراءة الجديدة للتراث الألسني العربي من خلال ثلاثة نماذج وهي :

1) التفكير اللساني في الحضارة العربيّة
عبد السلام المسدّي
الدار العربيّة للكتاب - تونس 1981

وموضوع هذا البحث هو إبراز « قواعد النظريّة اللغويّة في تاريخ الفكر العربي ممّا يندرج ضمن ما يسمّى اليوم باللسانيات النظريّة او العامّة »[2] .

وهذا البحث أعدّه صاحبه لنيل درجة دكتورا الدولة في اللغة والآداب العربيّة وقد أشرف عليه الأستاذ عبد القادر المهيري .

وقد نوقش يوم 12 جانفي 1979 بكلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بتونس .

2) التفكير البلاغي عند العرب
أسسه وتطوره الى القرن السادس
(مشروع قراءة)
حمّادي صمود
منشورات الجامعة التونسيّة 1981

أمّا موضوع هذا البحث فهو دراسة « لمراحل البلاغة نشأة وتطورا واكتمالا . . . » مع ابراز « الأسس التي يقوم عليها التفكير في جماليّة اللغة عند العرب »[3] .

وهو بحث أشرف عليه الأستاذ عبد القادر المهيري وقد أعدّه صاحبه لنيل درجة دكتورا الدولة في اللغة والآداب العربية ونوقش بكلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بتونس يوم 25 أفريل 1980 .

---

1) انظر : د . كمال عبد اللّطيف : مشروع النقد في قراءة التراث حول التكامل في أعمال محمد عابد الجابري ومحمد أركون مجلة « المستقبل العربي » عدد 86 ، أفريل 1986 : ص 25 - 32 .

2) عبد السلام المسدّي : التفكير اللّساني في الحضارة العربيّة ، ص 369 ، وعنوانه المختصر سيكون : التفكير اللّساني . . .

3) حمّادي صمّود : التفكير البلاغي عند العرب . أسسه وتطوره الى القرن السادس ، ص 10 وعنوانه المختصر سيكون : التفكير البلاغي . . .

3) تأمّلات في نظريّة المعنى في التفكير اللساني العربي منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانيّة بالرّباط - 1982

Ahmed Moutaouakil :
Réflexions sur la théorie de la signification dans la pensée linguistique arabe
Publications de la Faculté des lettres et des sciences humaines de Rabat - 1982.

هذا البحث نشر في نصّه الفرنسي لأنّه أنجز في الأصل باللغة الفرنسيّة وهو بحث أشرف عليه قريماس (A.J. Greimas) وقد أعدّه الباحث لنيل درجة دكتورا الدولة في الآداب ونوقش بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط يوم 31 أكتوبر 1980 .

أما موضوع هذا البحث فهو يتمثل في محاولة هدفها عرض النظرية العربية في المعنى ثم مقارنتها ببعض النظريات الألسنيّة والسيمائيّة الحديثة لابراز قيمتها بالنسبة الى الفكر الألسني الحديث[4] .

وسنقسم هذا المقال الى قسمين نخصص القسم الأول منهما لشرح دوافع القراءة الجديدة وأهدافها حسب تصوّر هؤلاء الباحثين الثلاثة . أمّا القسم الثاني فسنقتصر فيه على معالجة القضايا المنهجيّة المتعلّقة بالقراءة الجديدة في مستوى الانجاز .

I — دوافع القراءة الجديدة وأهدافها :

يتفق هؤلاء الباحثون على أنّ القراءة الجديدة للتراث الألسني العربي أصبحت ضروريّة لأنّها من مقتضيات الحداثة فهي موقف حضاري غايته إبراز مظاهر المعاصرة في التراث اللغوي العربي ثمّ تحقيق التواصل بالنسبة الى العرب بين الماضي والحاضر[5] .

ولئن وجد اتّفاق على أنّ الفكر اللغوي العربي قد اشتمل على قضايا ألسنيّة لم تتبلور الّا بفضل التطوّر الذي عرفته اللسانيات الحديثة فهناك اختلاف في تفسير هذه الظاهرة .

4) أحمد المتوكّل : تأملات في نظريّة المعنى في التفكير اللّساني العربي ، ص 17 ، وعنوانه المختصر سيكون : نظريّة المعنى . إنّ الغرض المقصود من هذا المقال عرض المشاغل المنهجيّة وليس مناقشة النتائج العلميّة التي توصّل اليها هؤلاء الباحثون .

5) التفكير اللّساني ص 12 حيث يرى المؤلّف أنّ « قراءة التراث تأسيس للمستقبل على أصول الماضي » .

انّ حمّادي صمود يرجع هذا الابداع في التفكير اللغوي العربي الى تعمّق العرب في دراسة النص القرآني أوّلا والشعر ثانيا . وهذا التعمّق قد مكّن العرب من اكتشاف « مسائل لا تزال الدراسات الأدبيّة تطرحها اليوم في نطاق ما يسمّى بالأسلوبية »[6] .

ويرى عبد السلام المسدّي أنّ النص القرآني كان له دور أساسيّ في ما بلغه التفكير اللّساني العربي اذ يقول إنّ « العرب بحكم مميّزات حضارتهم وبحكم اندراج نصّهم الديني في صلب هذه المميّزات قد دعوا الى تفكّر اللغة في نظامها وقدسيّتها ومراتب إعجازها فأفضى بهم النظر إلى الكشف عن كثير من أسرار الظاهرة اللّسانيّة ممّا لم تهتد إليه البشريّة إلّا مؤخّرا بفضل ازدهار علوم اللسان منذ مطلع القرن العشرين »[7] .

أمّا أحمد المتوكل فانّه يتجاوز هذا التفسير الحضاري - رغم اقراره بدور النص القرآني . ويقدّم تفسيرا ينطلق من موقف ابستمولوجي مفاده أنّ الخطاب العلمي يتّصف بتوحّده وكونيّته فهو خطاب يتجاوز السياق التاريخي ليدخل في علاقة تواصل وتفاعل مع الخطاب العلمي الحديث[8] . ولذلك فإنّ الخطاب اللّساني العربي القديم جزء من الخطاب العلمي حول اللغة وأشكال الدلالة وليس عالما منغلقا بتاريخيته منقطعا عن الفكر الألسني الحديث .

وهذه الخصائص التي يتّصف بها الخطاب العلمي ناتجة عن اتّصاف الكائن المبدع للعلم وهو العقل البشري بالوحدانيّة والكونيّة .

وهذا الموقف المبدئي الابستمولوجي أخذه أحمد المتوكل عن « قريماس » [Greimas] وقد شرحه في كتابه « السيمائية والعلوم الاجتماعيّة » .

[A.J. Greimas : sémiotique et sciences sociales]

انّه من الطّبيعيّ - حسب هذا الموقف الابستمولوجي - أن توجد نقاط تقاطع بين الفكر اللغوي العربي القديم واللّسانيات الحديثة بل إنّ أحمد المتوكّل يتّخذ من هذه الظاهرة دليلا على شرعيّة منطلقه المبدئي وهو التسليم بكونيّة الخطاب العلمي وتوحّده وتعاليه عن إطار الزمان والمكان ثم انّه التزم أثناء صياغته المبادئ المنهجيّة مقتضيات هذا الموقف المبدئي التزاما تامّا .

6) التفكير البلاغي ص 617 .
7) التفكير اللّساني ص 26 .
8) نظريّة المعنى ص 18 .

ويتبنّى عبد السلام المسدّي موقفا يشبه موقف أحمد المتوكّل فهو يعتبر الحقائق العلمية حقائق كونيّة يمكن أن يهتدي إليها كل من توفّرت لديه وسائل البحث المجرّد ولكنّه لا يحاول أن يصوغ انطلاقا من موقفه هذا منهجا متكاملا لدراسة الفكر اللغوي العربي القديم فقد ورد هذا الموقف في سياق يحاول فيه المؤلف تفسير مظاهر الابداع والمعاصرة في النظريّات اللسانيّة العربيّة .

انّه يرى أنّ « الكلام ظاهرة طبيعيّة ومؤسسة جماعيّة تحرّكها نواميس قارّة في كلّياتها تقارب القوانين الكونيّة فمتى تفرّغ لها الإنسان بمجهر العقل المجرّد اشتقّها من حقائقها فأن يهتدي العرب الى أخصّ خصائص الكلام بعدما تجمّعت لديهم مصادر المنهج العقلاني وطُرُق البحث الأصولي فذلك أمر طبيعي »[9] ولكن رغم التسليم بضرورة القراءة الجديدة وبما في التراث اللّساني من نظريات لم يهتد اليها الفكر اللغوي الاّ في العصر الحديث او نظريات جديدة تماما لم يعرفها الفكر اللساني الحديث . فقد اختلف هؤلاء الباحثون في تحديد الغرض من القراءة الجديدة اختلافا يمكن ردّه الى نزعتين اثنتين .

أمّا النزعة الأولى فيمثلها حمّادي صمود وهي ترمي إلى إبراز مظاهر المعاصرة في صلب خصوصية التفكير اللّساني العربي وهي ذات طابع جدليّ اذ فيها إقرار بأن التفكير البلاغي العربي بناء قائم على جملة من العناصر المتناقضة وهذه الخاصيّة ناتجة عن السّياق التاريخي والحضاري الذي نشأت فيه الدّراسات البلاغيّة .

ولذلك فإنّه لا بدّ من تحديد الجوانب السلبيّة والايجابيّة في التراث الألسني العربي .

فهو يرى على سبيل المثال أنّ اقتصار الدراسات البلاغيّة على القرآن والشعر اللذين لعبا دور الدّافع في مستوى النشأة ودور الكابح في مستوى التطور يعتبر من المظاهر السلبيّة في البلاغة العربيّة لأنّها ظلّت تردّ « مختلف التجارب الى نمط ثابت معرضة عن تبدّل الظروف والأحوال وتباين النصوص وهو ما يفسّر تواتر نفس المقاييس بنصّها ومعناها في مؤلفات تفصل بينها قرون »[10] وقد حصر المؤلف المظاهر الايجابيّة في التفكير البلاغي منها أنّ العرب قد اهتدوا الى أنّ « الانشائية » أو « الأدبيّة » وثيقة الارتباط بالبنية اللغويّة والطريقة المتّبعة في أداء المعنى »[11] .

أمّا النزعة الثانية فيمثلها عبد السلام المسدّي وأحمد المتوكل ونلاحظ في هذا الصدد وجود نقاط التقاء عديدة تجمع بين الرجلين الى حدّ التشابه في المقولات المبدئيّة . وهذه النزعة تحاول أن تبينّ أنّ النظريات اللّسانية العربيّة يمكن أن تساهم في اثراء التفكير اللّساني الحديث ولكنّ هذا الهدف لا يتحقّق حسب عبد السلام المسدي وأحمد المتوكل ـ الاّ بعرض النظريات اللّسانية العربيّة عرضا مجرّدا فيه تجاوز للمحيط التاريخي الذي نشأت فيه ويعتقد الباحثان أنّ هذه الطريقة في العرض هي الكفيلة ببيان ما في النظريات اللسانية العربيّة من عمق وتكامل وشمول فعبد السلام المسدّي يعتبر أن « التفكير العربي قد أفرز نظريّة شموليّة في الظاهرة اللغويّة »[12] .

أمّا أحمد المتوكل فإنه يرى أنّ النظريّة العربيّة في الخطاب نظريّة متكاملة البناء بلغت مستوى من التجريد تجعلها قابلة للمقارنة بأحدث النظريات السيمائيّة واللّسانية[13] .

ولكن عبد السلام المسدّي يعتبر أن بحثه خلافا لأحمد المتوكل له كذلك بعد تأريخي غايته تحديد مكانة التفكير اللساني العربي في تاريخ التفكير اللّغوي البشري لأنّ الغرب قد أهمل ذلك .

وقد عبّر عن هذين البعدين ومدى تماسكهما بقوله : « وعسى أن يفضي بنا البحث لا فقط الى سدّ « الثغرة الاعتباطيّة » في تأريخ الفكر اللغوي البشري بل عساه أيضا أن يكشف عن جوانب مغمورة من « لسانيّات العرب » ليست اللّسانيات المعاصرة في حاجة اليوم إلى شيء مثلما هي في حاجة اليها »[14] .

انّ هذه الأغراض العلميّة المقصودة من القراءة الجديدة لا تتحقق الاّ بالتزام منهج ملائم ينير السبيل للباحث ويساعده على بلوغ غايته .

9) التفكير اللّساني ص 26 .

10) التفكير البلاغي ص 616 .

11) نفس المصدر ص 617 .

12) التفكير اللّساني ص 24 .

13) نظريّة المعنى ص 318 .

14) التفكير اللّساني ص 34 .

II — **القضايا المنهجيّة :**

لئن وجدت مظاهر اختلاف هامّة في تصوّر المنهج الأوفى فإنّه لا بدّ من إبراز المنطلقات المشتركة في مرحلة أولى ثم نهتم بعرض وجوه الاختلاف في مرحلة ثانية محاولين حصرها في اتجاهات واضِحَةِ المعالم .

1) **المنطلقات المنهجيّة المشتركة :**

أ ـ التسليم بأنّ مصادر التفكير اللغوي العربي متعدّدة فهي لا تقتصر على كتب اللغة من نحو وبلاغة ومعجم بل تمتدّ لتشمل كتب الأدب والأصول والتفسير والفلسفة والمنطق وعلم الكلام[15] .

وهذا المبدأ المنهجي أساسيّ لأنّ الاقتصار على المؤلفات اللغويّة اعتبر من وجوه النقص الهامّة في الدّراسات السابقة .

ولئن كانت هذه الدراسات جزئيّة صادرة عن رؤية محدودة فانّها ساهمت في التعريف بالتراث اللغوي بحثا وتحقيقا . ولعلّنا لا نبالغ ان قلنا انّها مهّدت لظهور هذا الصنف من الدراسات التي تتّصف بالشمول والعمق النظري .

ب ـ ان المبدأ الثاني وهو متولّد عن المبدأ الأوّل يقتضي من الباحث الاطّلاع على هذه المصادر المختلفة اطلاعا يمكّنه من استقصاء النظريات اللغويّة وصياغتها صياغة تأليفيّة تبرز تماسكها وترابط أجزائها حتّى يدركها القارىء على أنها نظريات أصيلة متكاملة العناصر .

ج ـ أمّا المبدأ الثالث فانّه يتعلّق بالأداة المنهجيّة او الجهاز النظري المعتمد في البحث . لقد أجمع هؤلاء الباحثون على اتخاذ النظريات اللسانيّة الحديثة وما تشتمل عليه من مفاهيم ومتصوّرات أداة في التحليل والوصف أو مرجعا في التقييم والمقارنة .

15) أنظر : أ) التفكير اللّساني ص 33 ـ 37 . لقد اشتملت هذه الصفحات على تصنيف نقدي لمصادر التفكير اللّساني العربي .

ب) نظريّة المعنى : ص 35 ـ 39 .

ـ ص 35 ـ 39 : محتوى هذه الصفحات عرض تأليفي لمصادر التفكير اللّساني العربي .

ـ ص 39 ـ 64 : لقد اشتملت هذه الصفحات على وصف لمظاهر الاختلاف بين هذه المصادر ثمّ تحديد للثوابت العميقة التي تجمع بينها .

ج) بالنسبة الى التفكير البلاغي فقد أورد المؤلّف مصادره ضمن قائمة المصادر والمراجع ص 621 ـ 631 .

ولذلك فإنّ الالمام بالنظريّات اللسانية الحديثة والتمثّل لمسارها التاريخي وادراك ما يميّز بين المدارس الألسنيّة من فروق أمور ضروريّة بالنسبة الى بحوث من هذا الصنف .

2) **في تصوّر المنهج الملائم لمقاصد القراءة الجديدة :**

انّ الغرض من بيان وجوه الاختلاف بين هذه الدراسات حصر الجوانب التي يمكن أن تمثّل اتّجاها في التعامل مع التراث اللغوي العربي وقد انطلقنا من موقف مبدئي وهو اعتبار هذه الدراسات مدوّنة تمثّل الجهد التنظيري الذي يبذله العرب المعاصرون لاستعادة تراثهم اللغوي وفهمه في ضوء اللسانيات الحديثة .

ان من خصائص المدوّنة ان تكون محدودة لأنّها تقوم على الانتقاء ولذلك فانّ ما نقدّمه لا ينفي امكانيّة وجود تصوّرات منهجيّة واتجاهات في المقارنة لم نطّلع عليها ولكن الخاصيّة الأساسيّة للمدوّنة أن تكون ممثّلة لأهم الاتجاهات السائدة وقد توفّر هذا الشرط في المؤلفات التي اعتمدناها .

انّ من أهم القضايا المنهجيّة التي تعتبر أصلا في الخلاف المنهجي قضيّة تتعلّق بتنزيل التراث اللغوي العربي في محور الزمن .

وصورة القضيّة أنّه لما كان التراث اللغوي العربي يتنزّل في إطار تاريخي له خصوصيّاته فإنّ الباحثين قد جابهوا عن وعي اشكاليّة منهجيّة تتمثّل في تواجد منهجين مختلفين يمكن اختيار أحدهما او التوفيق بينهما في قراءة هذا التراث وهما المنهج القائم على النظرة الزمانيّة التي تهتمّ أساسا بالتأريخ وابراز مظاهر التطور والمنهج القائم على النظرة الآنيّة التي تهتمّ أساسا بإبراز الخصائص المميّزة للنظريات اللّسانيّة العربيّة في نطاق العلاقات القائمة بين العناصر المكوّنة لها دون اعتبار لعوامل التطور أو الخصوصيات الصادرة عن السّياق التاريخي .

ونتيجة لذلك فقد وجد في مستوى الانجاز اتّجاهان أوّلهما فيه التزام بمبادىء المقاربة الآنيّة وثانيهما قائم على التوفيق بين الزمانيّة والآنيّة .

3) **المقاربة الآنيّة :**

لئن اتفق عبد السلام المسدّي وأحمد المتوكّل في التسليم بجدوى المقاربة الآنيّة وفي اعتبار الحقائق العلميّة

المتعلقة بالظواهر اللّسانيّة ذات صبغة كونيّة فانها قد اختلفا في مستوى الممارسة المنهجيّة وهو اختلاف ناتج عن مضمون بحثيهما اذ أنّ نوعيّة الموضوع تجعل الباحث يسعى إلى الملاءمة بين المبادىء المنهجيّة الملتزمة في التحليل والوصف ومقاصده العلميّة . ولكنّ السّبب الجوهريّ للاختلاف يكمن في أنّ لكلّ منهما في مستوى التطبيق تصوّرا خاصّا للمقاربة الآنيّة . ونلاحظ أنّ الالتزام بمبادىء المقاربة الآنيّة يعني في صميمه الالتزام بمقولات المنهج البنيوي وذلك هو سرّ الاتفاق بين هذين الباحثين في مستوى المبادىء العامّة .

انّ من أهمّ القضايا التي يمكن اعتبارها مصدر اختلاف في مستوى المقاربات المنهجيّة هذه الثنائية التي من شأنها أن تقود الى الاسقاط او التعسّف في التأويل وهي أن التراث اللغوي العربي القديم يدرس انطلاقا من مقولات حديثة[16] .

وقد حاول هؤلاء الباحثون كلّ حسب تصوره التخلص على هذه المعضلة .

يرى عبد السلام المسدّي أنه لا يمكن « تحاشي التعسّف في الاستنطاق والاعتباط في التأويل » الاّ « بالتعويل على منطوق التراث » وتجنب « كلّ مقارنة صريحة أو تقريب تخميني بين نظريّات العرب القدامى ونظريّات اللّسانيين المحدثين » وهذا التحرّي غايته أن يتمكن المؤلّف من النفاذ إلى « فكر الحضارة العربيّة خالصا » حتى لا يكون بحثه « تقوّلا عليها » أملاه « جموح الحداثة »[17] .

ان عرض عبد السلام المسدّي للنظريات اللّسانيّة العربيّة قد أنجز حسب مستويين اثنين .

انّ المستوى الأول فيه جمع واستقصاء وتكثيف للشواهد النصيّة الصريحة المعبّرة عن النظريات العربيّة[18] .

أمّا المستوى الثاني وهو يمثّل الصورة النهائيّة للبحث فنجد فيه صياغة بنيويّة للنظريات اللّسانيّة العربيّة .

ان هذا الوضوح في العرض دليل على أنّ المؤلّف قد التزم مبدأ منهجيّا ثابتا علينا أن نستنبطه .

ان المؤلّف لا يخفى التزامه بمقتضيات الرؤية البنيويّة الاّ أنّ المشكل الذي أشار اليه اشارة عابرة ولم يبسطه بسطا كافيا هو مشكل المقارنة . فقد ذكر أنّه على الباحث ان يتجنّب « كل مقارنة صريحة أو تقريب تخمينيّ » . انّ عبارة المقارنة الصريحة وردت في سياق يدلّ على أنّها تعني المقارنة السّريعة الاعتباطيّة التي تقوم على مجرّد التخمين ولا يتوفر فيها الشرطان الأساسيّان لكل مقارنة سليمة وهما التمثل العميق لمقولات اللسانيات الحديثة ثم الاستقصاء الشامل للنظريّات اللّسانيّة العربيّة الواردة في مصادر متعدّدة .

ولذلك فانّنا نستنتج أن المؤلف لا ينفي المقارنة نفيا قاطعا . فكيف تجلت المقارنة في بحثه ؟ انها « مقارنة ضمنيّة بين عنصرين أولهما وهو يشتمل على النظريات اللّسانيّة العربيّة حاضر في النص وثانيهما وهو يشتمل على النظريّات اللّسانيّة الحديثة حاضر في ذهن المؤلف . انّ آثار هذه المقارنة تتجلّى في كيفيّة صياغة النظريّات العربيّة اذ أنّ المؤلف ينطلق من اللّسانيات الحديثة فيتخذ مفاهيمها ومتصوّراتها أداة تساعده على استقصاء النظريات اللّسانيّة العربية واذا تمّ الجمع والاستقصاء فان المؤلف يجرّد النظريات العربيّة من سياقها التاريخي والعقائدي ثمّ يركّبها تركيبا جديدا فيه كشف عمّا بين عناصرها من علاقات عميقة حتّى تتّخذ شكل نظريات منتظمة على غرار النظريات اللّسانيّة الحديثة .

وهذا التركيب الجديد يكون إمّا بالكشف عن البنى الفكريّة الهامّة الكامنة وراء الأبنية الشكليّة وخير مثال يوضح ذلك تحليل المؤلف للنظريّات العربيّة عن أصل اللغة ليرجعها في نهاية المطاف الى أصل واحد فيقول انّ

16) أنظر في ما يخص هذه القضيّة :
- التفكير اللّساني ص 38 .
- التفكير البلاغي ص 11 - 12 .
- نظريّة المعنى : هامش ص 251 .

17) هذه الشواهد القصيرة مصدرها ص 38 من التفكير اللّساني .

18) من ذلك هذه الشواهد عن خاصيّة الاعتباط في اللغة :
- القاضي عبد الجبّار يؤكّد أنّ : « كل اسم يصحّ أن يجعل في اللغة بدله غيره » التفكير اللّساني ص 109 .
- السكّاكي يقرر أنّ « الكلام صناعة مستندة الى تحكمات وضعية واعتبارات إلفيّة » ن فس المصدر ص 110 .
- الغزالي يرى أنه « لا مجال للعقل في اللّغات » نفس المصدر ص 113 .
- ابن خلدون يقرّر أنّ « اللّغة لا تثبت قياسا » نفس المصدر ص 113 .

هذه النظريّات « قد كانت تصدر عن نظريّة مولّدة حركيّا لكلّ الاختمار الفكري وتلك هي نظريّة المواضعة التي تقوم ـ أصوليّا ـ مقام البديل عن كلّ النظريّات العرضيّة الأخرى »[19] .

وإما بتحديد العناصر المكوّنة للنظريّة العربيّة تحديدا مجرّدا من شأنه أن يجعل القاريء مدركا لما بينها وبين النظريّات اللّسانيّة الحديثة من مظاهر التشابه أو التماثل او الاختلاف . ومن الأمثلة الدّالة على ذلك عرض المؤلف للمسألة الأولى من الفصل الثاني وموضوعها « اعتباطية الحدث اللّساني » في التفكير اللّساني العربي[20] .

انّ العرض لجوانب هذه القضيّة يخضع لتدرّج منطقي هو في حدّ ذاته دليل على مدى الجهد الذي بذله المؤلف في صياغة النظريات اللسانيّة العربيّة صياغة علميّة اذ أنّه يبيّن بعد تحليل الشواهد النصيّة واستقرائها أنّ :

1) سمة الاعتباط شاملة للحدث اللساني[21] ثمّ يتدرّج في التحليل ليستنتج :

2) أن الاعتباطيّة اللسانيّة العامّة « تنحلّ الى اعتباطية الاقتران الحاصل بين دوال اللغة ومدلولاتها أو ما يمكن حصره في اعتباط العلامة اللّسانيّة »[22] .

ثمّ تكون الخلاصة في :

3) اعتبار الظاهرة اللغويّة نظاما علاميّا وفي أنّ « معيار الاعتباط هو النموذج الأوفى المحدّد للجهاز الابلاغي ، فكلّما ثقلت كثافة التعسّف الاقتراني في أيّ نظام ابلاغي نزع جهازه التعبيري الى طاقته القصوى »[23] .

انّ هذه « المقارنة الضمنيّة » شاملة أو تكاد تكون شاملة لكلّ البحوث التي تلتزم بمباديء القراءة الجديدة بل يستحيل نفيها لأن القراءة تقتضي حتما تواجد عنصرين وهما التراث اللّساني العربي والنظريات اللسانيّة الحديثة . ونلاحظ أنه كلّما كان الباحث مغرقا في التجريد متجاوزا السياق التاريخي للنظريات العربيّة كانت المقارنة أقوى وخلافا لذلك فانّ المقارنة تضعف اذا تقيّد الباحث بالسياق التاريخي فتنحصر في مجالات فيها تشابه شديد قد يبلغ درجة التماثل .

أمّا أحمد المتوكّل فانّه ينفرد بخاصيّة هامّة وهي أنّه لم يكتف بمجرّد العمل الوصفي بل تجاوز ذلك الى صياغة منهج متكامل في القراءة الجديدة . انّ هذا المنهج يقوم نظريّا على التسليم بالمصادرة الابستمولوجيّة التي شرحناها في بداية هذا المقال وهي أنّ الخطاب العلمي الصادر عن العقل البشري يتصف بالكونية والتوحّد وأنّ أنماطه النظريّة تتجاوز الاطار التاريخي الذي نشأت فيه ولذلك فانّ الخطاب العلمي القديم ليس الاّ جزءًا من الخطاب العلمي الحديث .

ان تحديد مختلف العلاقات بين الخطاب العلمي القديم والخطاب العلمي الحديث يعتبر ـ حسب هذه المصادرة المبدئيّة ـ عملا يثبت التواصل والتداخل بين مراحل الخطاب العلمي فهو ينفي القطيعة ويؤكّد الاستمراريّة . ولكنّ هذه العلاقات لا يمكن تحديدها الاّ بالمقارنة ولذلك تعمّق أحمد المتوكّل في دراستها ووضع أسسها وشروطها حتى تؤدّي وظائفها العلميّة[24] .

انّ القراءة الجديدة ليست في جوهرها الاّ التزاما بمباديء المقارنة وتطبيقها تطبيقا صارما ولذلك رأى أحمد المتوكّل أنّ هدفه الأساسي يتمثّل في تحديد هذه المباديء المنهجيّة التي تمكّن الباحث من قراءة « مفيدة » للتفكير اللساني العربي القديم[25] ، وليس بحثه الاّ مثالا ملموسا لبيان المسلك الذي يجب أن يتّبع في تطبيق هذه المباديء المنهجيّة[26] .

ان الغرض من القراءة الجديدة عرض التفكير اللغوي العربي عرضا موضوعيّا ثم مقارنته بالنظريات اللّسانيّة الحديثة لابراز قيمته العلميّة . ولمّا كانت مرحلة العرض ضروريّة اعتبر المؤلف أنّ عمليّة المقارنة يجب أن تشتمل على مرحلتين وهما :

أ) مرحلة العرض : وهي استقصاء النظريّات العربيّة وجمعها من مصادرها المتعدّدة ثم صياغتها بالاعتماد على

19) التفكير اللّساني : ص 106 .
أمّا النظريّات العربيّة عن أصل اللغة فهي نظريّة التوقيف الإلاهي ونظريّة التشريع الوضعي ونظريّة المحاكاة الطبيعيّة ثمّ نظريّة النشوء والتناسل وقد اعتبرها المؤلف نظريّات عرضيّة تصدر عن نظريّة مولّدة هي نظريّة المواضعة .

20) نفس المصدر : ص 107 ـ 117 .

21) نفس المصدر : ص 108 اعتباطيّة الحدث اللّساني
L'arbitraire du fait linguistique.

22) نفس المصدر : ص 108 اعتباطيّة العلامة اللّسانيّة
L'arbitraire du signe linguistique

23) نفس المصدر : ص 116 .

24) انظر : نظريّة المعنى : الفقرة الثانية من الفصل الأوّل من القسم الثاني : ص 247 ـ 266 حيث شرح الباحث أسس المقارنة وشروطها .

25) نفس المصدر : ص 20 .

26) انظر نقده للمحاولات السابقة ص 241 ـ 247 .

المقولات اللّسانيّة الحديثة والتزام مبادىء المقاربة الآنيّة ـ صياغة بنيويّة تبرز ما فيها من مظاهر الانتظام .

ب) مرحلة المقارنة : وهي مقارنة بين النظريّات اللّسانيّة العربيّة والنظريّات اللّسانيّة الحديثة لاستنباط مظاهر الحداثة في النظريّات العربيّة أو بيان ما تمتاز به من خصائص بالنسبة الى النظريّات اللّسانيّة الحديثة .

وقد اشتمل بحث أحمد المتوكّل على قسمين خصّص أولهما لعرض نظريّة المعنى عند العرب وثانيهما للمقارنة بين هذه النظريّة وبعض النظريّات الحديثة .

ونلاحظ أنّ المؤلف قد اتبع في مرحلة العرض طريقة لا تختلف في جوهرها عن طريقة عبد السلام المسدّي الاّ أنّ ما اعتبرناه « مقارنة ضمنيّة » اعتبره أحمد المتوكّل بمثابة « الترجمة » ـ وهو المصطلح الذي استعمله ـ للنظريّات القديمة الى لغة اللسانيّات الحديثة لأنّ العرض ليس غاية في ذاته بل هو مرحلة من مراحل المقارنة .

انّ الشروط المنهجيّة المتعلقة بالعرض والمقارنة تقتضي في جملتها تحليلا شاملاً ونقاشا دقيقا بيد أنّنا نكتفي بالإشارة الى أنّ أهمّ شرط وضعه في باب المقارنة يتمثّل في عزل النظريات اللسانيّة التي تكون موضوعا للمقارنة عن سياقها التاريخي والبيئة الحضاريّة التي نشأت فيها[27] .

وهذا الشرط ضروريّ لأنّه ينفي الخصوصيّة التي تمثّل حسب رأيه ـ قيودا حقيقيّة لكل مقارنة علميّة فيها التزام بمقتضيات القراءة الجديدة .

أمّا في مستوى المفاهيم فانّ أهمّ مفهوم فجّره حتى يكون المنهج متكاملا هو مفهوم التعامل أو وجوه التفاعل الممكنة بين النظريّتين المقارنتين وهو ما يعبّر عنه بالفرنسية بمصطلح [La compactification] وقد أخذ المؤلّف هذا المفهوم عن جوليا كريستافا [Julia Kristeva][28] .

4) المقاربة القائمة على التوفيق بين الزمانيّة والآنيّة :

انّ أصول هذا الاتجاه واضحة فهو يكاد يكون اتجاها قائما بذاته له مقولاته الخاصّة[29] .

ان خير مثال لهذه المقاربة بحث حمّادي صمود عن التفكير البلاغي عند العرب .

ان هذا الاتجاه ينطلق من المصادرات التّالية :

1) انّه يستحيل عزل التراث اللغوي العربي عن سياقه التاريخي لأنّ العرض الموضوعي يقتضي حتما تنزيل هذا التراث في محيطه الحضاري .

2) ان الهدف من دراسة التراث بيان ما فيه من خصائص ثابتة ناتجة عن السياق التاريخي تميّزه عن التفكير اللّساني الحديث وما فيه من جوانب تطابق المقولات الحديثة رغم تجذّرها في محيطها الحضاري العربي .

إنّ الجوانب المشتركة لا تبرز الاّ بدراسة التراث العربي في ذاته ولذاته ولذلك فانّ حمادي صمّود لا يقارن بين مفهوم بلاغي ومفهوم أسلوبي حديث الاّ بعد دراسة المفهوم البلاغي وتحديد خصائصه بالاعتماد على السياق التاريخي .

3) عدم اللجوء الى التأويل في محاولة التقريب بين التفكير اللّغوي العربي والتفكير اللّساني الحديث فالمقارنة لا تجوز الاّ اذا وجد بين عنصريها تشابه صريح .

4) اعتبار المفاهيم الحديثة مجرّد أدوات عمل يستعين بها الباحث في مستوى الوصف والتحليل ولذلك عليه أن « يحترم خصائص التراث » لأنّ هذه المفاهيم « تولّدت عن تيارات فكريّة وايديولوجيّة ورؤية للعالم تختلف عمّا هو موجود عندنا »[30] .

انّ هذا الاتجاه يصدر في نهاية المطاف عن الموقف الفكري الذي يقوم على التسليم بخصوصيّة الحضارة

---

27) نفس المصدر ص 254 . لقد عرّف المؤلف هذه الظاهرة أي عزل النظريات اللّسانيّة عن سياقها التاريخي بقوله :

« Nous entendons par « déracinage » : L'opération consistant à abstractifier chacun des deux discours de ses attaches historiques diverses, à le couper, en quelque sorte, de ses conditions de production ».

28) نفس المصدر : ص 259 ـ 265 حيث يوجد شرح واف لهذا المفهوم .

29) إن المصادرات المنهجيّة لهذا الاتجاه قد عبّر عنها حمادي صمّود ، إمّا صراحة في مقدمة البحث وإمّا ضمنيّا من خلال طريقته الخاصّة في العرض والتحليل ونذكر على سبيل المثال لا الحصر تحليله لنظريّة النظم عند الجرجاني ص 490 ـ 529 .

30) التفكير البلاغي ص 11 .

العربيّة الاسلاميّة وأنّه على الباحث توظيف مقولات الفكر الحديث لاستقراء هذه الخصوصيّة وتحديد معالمها .

انّ هذه المصادرات هي التي تفسّر موقف حمّادي صمّود من مفهومي « الزمانية » و« الآنيّة » وكيفيّة تصرفه في أبعادهما الدلاليّة فهو لم يأخذ من الزّمانية الّا الجانب التحليلي التاريخي ومن « الآنيّة » الّا الجانب التأليفي فكان بحثه « تَوْفِيقًا بين النظرة التّاريخيّة التطوريّة وما تتطلّبه من تحليل وتدقيق واعتناء بالجزئيّات والنظرة الآنيّة التأليفيّة التي تقتضي أن يركّز الحديث على المواقف البارزة والإضافات الحقيقيّة »[31] .

لقد بذل هؤلاء الباحثون جهدا صادقا في تحديد أركان القراءة الجديدة نظريّا ومنهجيّا .

وفي خلاصة هذا البحث نلاحظ أنّ المواقف والتصوّرات كانت متعدّدة إذْ اعتبر حمادي صمّود أنّ القراءة الجديدة تنحصر أساسا في إبراز مظاهر الخصوصيّة الناتجة عن السياق التاريخي بينما رأى عبد السلام المسدّي أنّها تتمثل في تجريد النظريّات العربيّة عن سياقها التاريخي وصياغتها صياغة بنيويّة تبرز انتظام عناصرها حتّى تكتسب خطائص النظريّات العلميّة المجرّدة .

وقد تجاوز أحمد المتوكّل هذين التصوّرين فرأى أنّ القراءة الجديدة يجب أن تشتمل على مرحلتين مرحلة العرض المجرد الذي يقوم على رؤية بنيويّة ثم مرحلة المقارنة لبيان القيمة العلميّة للنظريّات اللّسانيّة العربية ومكانتها بالنسبة الى النظريّات اللّسانيّة الحديثة . وهذه المواقف المنهجيّة المتعددة يمكن ردّها الى موقفين اثنين من التراث والحداثة .

لقد تلخص الموقف الأوّل في أنّ الحداثة تقتضي ابراز مظاهر الخصوصيّة في التراث اللساني العربي وهي لا تدرك الّا بتنزيل هذا التراث وتأصيله في محيطه الحضاري .

أمّا الموقف الثاني فيرى أصحابه أنّ الحداثة تستوجب تجاوز مظاهر الخصوصيّة وتجريد النظريّات اللّسانيّة العربيّة من سياقها التاريخي حتّى يتمكن الباحث من تحديد نوعيّة العلاقات القائمة بينها وبين النظريّات اللّسانيّة الحديثة ومن استقراء ما فيها من جوانب كونيّة يمكن أن تساهم في إثراء التفكير اللّساني الحديث .

انّ هذين الموقفين يعتبران من الأسس المشتركة الجامعة بين كل الدراسات التي تحاول قراءة جديدة فهما يصدران عن رؤيتين متكاملتين لأنّ الخصوصيّة والنزعة الكونيّة لا تتنافيان اذ أننا لا نستطيع أن ندرك ما في التراث العربي من شمول وتفكير كوني الّا بالتعمق في دراسة الجوانب الخصوصيّة ولذلك فانّ المنهج الأوفى هو الذي يبنى على التأليف بين هاتين الرؤيتين اللتين لهما صلة عميقة بمشاغل الانسان العربي في العصر الحديث .

■ **علي العشّي**

31) نفس المصدر : ص 12 .